SPIS RZECZY

Str.

MICHAŁ KONDRACKI: „O kierunkach współczesnej muzyki polskiej" 267

DR. STANISŁAW ZETOWSKI: „Teoria polskiej opery narodowej z końca XVIII i początku XIX w. 274

STANISŁAW PIASECKI: „Totalizm podświadomy i świadomy" (w odpowiedzi na ankietę „Muzyki Polskiej") 280

OLGIERD STRASZYŃSKI: „Muzyka mechaniczna" . . . 285

EDWARD WROCKI: „Paląca sprawa". (W sprawie utworzenia miejskiej centrali biblioteczno-archiwalno-muzealnej w zakresie materiałów muzycznych i teatralnych) 289

SPRAWOZDANIA:

Bolesław Woytowicz: „Poeme Funebre" *(Michal Kondracki)* . 291

Paul Neumann: „Stimmliche Erziehung des Chores" *(St. Wiechowicz)* 294

„Siengend wollen wir marschieren" (W. Poźniak) . . . 295

Z PRASY 296

Z RUCHU MUZYCZNEGO W POLSCE. (Warszawa, Kraków, Poznań. Katowice, Bydgoszcz, Gdynia, Skierniewice, Krzemieniec). 299

III-CI ROK DZIAŁALNOŚCI ORMUZU 311

KRONIKA: (Polska, Austria, Czechosłowacja, Francja, Grecja. Italia, Niemcy, Stany Zjednoczone, Szwajcaria, Z. S. R. R.) . . 316

ARTYKUŁY MUZYCZNE W CZASOPISMACH BIEŻĄCYCH . 324

OD REDAKCJI:

Na skutek uchwały Zarządu T. W. M. P. z dn. 19 maja b. r. funkcje dotychczasowego Komitetu redakcyjnego „Muzyki Polskiej" przejął Zarząd Towarzystwa.

MUZYKA POLSKA

PISMO POŚWIĘCONE ZAGADNIENIOM
ŻYCIA MUZYCZNEGO W POLSCE
ORGAN TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ

ROK 1937 Rocznik V	Czerwiec	ZESZYT VI (XIX)

ADRES REDAKCJI: WARSZAWA, MAZOWIECKA 7 m. 22
TELEFON 2.18.16. P. K. O. 18.670

Michał Kondracki

O KIERUNKACH WSPÓŁCZESNEJ MUZYKI POLSKIEJ

Ubiegły sezon koncertowy dał ciekawy i bardzo pouczający przekrój rozwoju młodej muzyki polskiej. Doszła bowiem do głosu po raz pierwszy grupa najmłodszych kompozytorów. Umożliwia to naszkicowanie zarysowujących się z grubsza tendencji i kierunków, nurtujących całe współczesne młode pokolenie naszych muzyków. (Przez określenie „młody" należy rozumieć wiek do lat 40, zaś „najmłodszy" — do lat 30).

Otóż do grupy pierwszej — średnio-młodych kompozytorów, zaliczyć można: Kasserna, Kondrackiego, Maklakiewicza, Palestra, Poradowskiego i Woytowicza. Do najmłodszych zaś (grupa druga) Bacewiczównę, Ekiera, Kisielewskiego, Lutosławskiego, Maciejewskiego, Panufnika i Szałowskiego *).

Jednym z najciekawszych kompozytorów z grupy pierwszej okazał się Bolesław Woytowicz, zaledwie od lat 6 aktywnie pracujący na polu twórczym. W ciągu ubiegłego sezonu zaprezentował on swe cztery dzieła: Koncert fortepianowy, Suitę koncertową, Poemat żałobny i Concertino. Najbardziej interesującymi są trzy ostatnie kompozycje, różne pod względem stylu, pokrewne jednak w sensie ogólnych koncepcji muzycznych. Kierunek kompozytorski, któremu hołduje Woytowicz,

*) Wymieniam jedynie nazwiska kompozytorów, których utwory grane były w Warszawie w ubiegłym sezonie koncertowym.

jest zupełnie szczególny. Lubuje się on w archaizmach i w starych formach, kultywując z zapałem dawną muzykę wielogłosową. Dlatego uległ głównie wpływom — dawnych mistrzów epoki Bacha. Wpływ ten u Woytowicza nie jest jednakże powierzchownym, ani narzuconym sztucznie. Dalekim jest również od snobistycznej maniery naśladowców formułek Bacha. Woytowicz, rozmiłowany w Mozarcie, w chorałach Bacha i w śpiewach gregoriańskich czerpie swe pomysły z tej samej wielkiej skarbnicy muzycznej, z której mistrzowie XVI i XVII wieku wywodzili swe arcydzieła. Archaizm Woytowicza jest przy tym nawskroś współczesny. Stylistycznie muzyka jego należy do kierunków po-modernistycznych. Stąd pochodzi jego zbliżenie do klasyków.

Dał on próbki klasycznego modernizmu. Takimi są: Aria, Toccata i Menuet z Suity koncertowej. Do tego samego typu należy również Concertino (napisane w hołdzie Mozartowi); temat z wariacjami, zarówno jak i obydwie części skrajne posiadają właściwą klasycyzmowi formę, ekonomię środków, lakonizm języka muzycznego. Jedynie bogactwo środków harmonicznych i częściowo rytmicznych, którymi operuje Woytowicz, zdradzają w nim syna XX wieku. Cechy te występują zwłaszcza w najwybitniejszym dziele Woytowicza (o znaczeniu historycznym) „Poemacie Żałobnym". Monumentalna fuga podwójna (a właściwie poczwórna) liczne zwroty polifoniczne, obfitość imitacji i kanonów każą zaliczyć tę cykliczną, na jednym rozbudowanym temacie opartą kompozycję Woytowicza do kategorii klasycznej współczesności, pomimo pozorów opisowości i romantyzmu, wyrażonego zarówno w tytule dzieła, jak i jego poszczególnych części. Muzyk-klasyk, jakim jest Woytowicz, nawet swe wzruszenia wewnętrzne — liryczne, o polocie romantycznym — wyraża w ścisłych ramach muzyki klasycznej. Z tego widać, jak bliską psychicznie klasykom jest organizacja Woytowicza. Moment to niezwykle ważny w dziejach rozwoju muzyki polskiej. Na tle dotychczasowej twórczości kompozytorów XIX i XX wieku sylwetka artystyczna Woytowicza odcina się zupełnie ostro i jaskrawo. Jest to kompozytor, dla którego muzyka jest całkowicie celem samym w sobie, lecz nigdy pół-środkiem. Dlatego język Woytowicza nie należy do żadnej określonej grupy współczesnej, nie hołduje żadnemu zdecydowanemu kierunkowi muzycznemu.

Ściśle indywidualny w swej bezosobowości, eklektyczny z natury rzeczy jest on mową artysty, który zasymilował w równej mierze zasadę wiekuistej mądrości polifonicznej mistrzów-klasyków, jak i wszystkie zdobycze muzyki współczesnej.

Pokrewny duchem Woytowiczowi jest Roman Maciejewski (kompozytor z grupy młodszej wiekiem), autor koncertu na dwa fortepiany. Wybitne to dzieło odznacza się tymi samymi zaletami, co i „Poemat Żałobny" oraz Concertino Woytowicza t. j. doskonałą konstrukcją. Utwór Maciejewskiego oparty jest na głównym, zasadniczym, kunsztownie rozbudowanym temacie. Passacaglia, fuga i chorał składają się wraz z częścią pierwszą koncertu na zamkniętą cykliczną całość o wyraźnie klasycyzującym założeniu. Do dawnych form-schematów potrafił wlać Maciejewski nowe życie, zastrzyknąć statecznym i sztywnym ramom sporo żywiołowego młodzieńczego temperamentu. Nie zdeformował jednakże uświęconych tradycją kształtów klasycznych, jedynie zaktualizował je współczesnymi zdobyczami, wprowadzeniem szeregu nowoczesnych pojęć harmonicznych i polifonicznych. Dzięki temu nie stał się Maciejewski, — podobnie zresztą jak Woytowicz, — jakimś awangardowym „modernistą" w wąskim tego słowa znaczeniu. Przefiltrował on przez swoje pióro syntezę dorobku współczesnej muzyki i stał się napowrót „klasykiem", t. j. kompozytorem myślącym kategoriami czysto muzycznymi, nie zrywającym jednakowoż więzów z przeszłością. Przeciwnie. Maciejewski hołdując formom klasycznym, czerpie z nich podnietę twórczą. Ograniczenia, wynikające z kanonów i ze wzorów klasycznych nie tylko nie krępują bujnej jego inwencji, lecz zdają się ją jeszcze podsycać. Rozwiązywanie problemów muzycznych i tylko muzycznych — oto główny motor twórczy Romana Maciejewskiego, który go zagrzewa do wytrwałej, acz powolnej pracy. Nie tworzy on wiele — lecz pisze muzykę niezmiernie zkondensowaną, po stokroć przemyślaną, przedyskutowaną wewnętrznie, uodpornioną. Każda nuta utworu Maciejewskiego — podobnie, jak i Woytowicza jest niezbędna, niewzruszona, na swoim miejscu, nie podlegająca żadnej zmianie, gdyż stanowi nieodzowną śróbkę precyzyjnie zmontowanej całości konstrukcji, nie znającej przypadkowości lub kaprysów improwizacji. Wszystko u Maciejewskiego jest jakby ze skały wykute długą mozolną pracą — niezmienne i nieod-

wołalne. Oto również najczystszy typ młodego klasyka w polskiej muzyce współczesnej!

Antoni Szałowski po swej „Uwerturze“ pasowany został również na młodego kandydata na klasyka, lubującego się zarówno w formach, jak i zwrotach klasycznych, klasycznych chwytach instrumentalnych, tematach o zabarwieniu klasycznym, wreszcie klasycznej jędrności, soczystości i zdrowym humorze, cechującym dzieła mistrzów XVII i XVIII wieku. Doskonały kwartet smyczkowy Szałowskiego zdaje się wskazywać na to, że dążenie do zdobyczy klasycyzmu jest stałym kierunkiem, obranym przez Szałowskiego. W jego drobnych utworach kameralnych przebijają tu i owdzie wpływy stylistyczne muzyki francuskiej. O ile szkoła francuska w instrumentacji, opracowaniu utworu, dbaniu o lekkość konstrukcyjną i przejrzystość jest wysoce korzystna i bardzo na miejscu, o tyle posługiwanie się (zapewne podświadome) pewnymi, typowo francuskimi zwrotami melodyjnymi, harmonicznymi i rytmicznymi należy tępić, traktując je jako naleciałości ujemne, nadające się do wyeliminowania. Maciejewski potrafił doskonale ustrzec się tej właśnie „francuszczyzny“, (a właściwie maniery francuskiej). Dlatego w wybitnym stopniu, podobnie jak i Woytowicz i wielu innych, partycypuje w tworzeniu polskiego stylu muzycznego. U Szałowskiego rasowe oblicze polskości (w stylu i sposobie wypowiadania się! nie zwrotach folklorystycznych — których świadomie unika) przedstawia się jeszcze nieco mglisto wskutek obcych naleciałości stylistycznych. W Uwerturze są już one niedostrzegalne — dowód doświadczenia indywidualności twórczej Szałowskiego i wyzbycia się wszelkich wpływów zewnętrznych. Zresztą Szałowski, podobnie jak i Maciejewski znajduje się na doskonałej drodze muzycznej. Opanował on w pełni rzemiosło kompozytorskie. Zna swój fach gruntownie i obrał niewątpliwie najlepszy kierunek muzyczny.

Skoro o klasycyzujących tendencjach mowa, to nie można pominąć dwóch najmłodszych kompozytorów Andrzeja Panufnika, autora Uwertury oraz Stefana Kisielewskiego, również autora Uwertury. Obaj wydają się hołdować kierunkowi nowoklasycznemu. Panufnik robi wrażenie dojrzałego, świadomego muzyka, tkwiącego okresami w eksperymentatorstwie, zasługującym na całkowite uznanie. Szukanie nowych dróg i nowych brzmień zdecydowało go do wyeliminowania grupy skrzy-

piec z orkiestry w swej Uwerturze. Dzięki temu charakter utworu Panufnika zyskał dużo na odrębności. Eksperyment ten dowodzi słuszności twierdzenia, że blacha i drzewo mają ciągle jeszcze dużą przyszłość w orkiestrze współczesnej. Indywidualność Kisielewskiego zaczyna się dopiero kształtować. Wydaje się ona iść po linii klasycyzującej groteskowości z domieszką sarkazmu i lubować się w oschłym lakonizmie tematycznym i instrumentalnym.

Na pograniczu neoromantyzmu i neoklasycyzmu rozwija się bujnie zjawiskowa twórczość Romana Palestra, skrajnego indywidualisty i wirtuoza instrumentalnego. Poszukuje on dróg i sposobów do spopularyzowania mało popularnego „modernizmu“ wśród szerokiej publiczności. Wyrazem i owocem tych poszukiwań jest „Mała Uwertura“, ciesząca się największym powodzeniem z pośród wszystkich utworów tego czołowego muzyka. Przyczyna tego leży we względnej dostępności tematów Uwertury, przede wszystkim zaś w jej przejrzystej, klasycyzującej fakturze i zwięzłej konstrukcji. Uwertura Palestra spełnia istotnie z powodzeniem poruczoną jej misję popularyzowania nowoczesnego stylu muzycznego, ujętego w klasyczne kształty i wesołą, nieomal rubaszną formę. Tendencje popularyzatorskie i propagatorskie nie absorbują bynajmniej twórczości Palestra, zwracającego się raczej ku innym, poważniejszym celom artystycznym. Dowodem tego — imponująca czteroczęściowa Symfonia, będąca punktem kulminacyjnym dawniejszej, porzuconej od czasów Uwertury, skomplikowanej techniki kompozytorskiej, wyrażającej się w nadmiernym nagromadzeniu środków i szczytowej wirtuozerii orkiestrowej. Palester przeżył sążnistą machinę orkiestrową i wielopiętrowe budowle. Okres poszukiwań i popisów swego temperamentu symfonicznego ma już poza sobą. Partytura jego Symfonii jest prawdopodobnie ostatnią z typu „drapaczy chmur“. Są wszelkie dane do przypuszczenia, że Palester wszedł na nową, wysoce interesującą drogę rozwoju, którą by można określić jako liryczną, skłaniającą się ku neoromantyzmowi. Jeszcze żywiołowy i nieokiełznany „Taniec z Osmołody“ nie zdradzał w swych akcentach folkloru nowych tendencji twórcy „Muzyki symfonicznej“ (jednej z najbardziej udanych kompozycji Palestra o zdecydowanie klasycznym nastawieniu). Jeszcze rozhukany temperament rasowego symfonisty zdawał się rozsadzać ramy orkiestry. Ale już raptownie

kontrastująca Sonatina na 3 klarnety zwiastowała nadejście nowego okresu w twórczości Palestra. Sonatina jest próbką wyrażenia głębokiej i poważnej treści muzycznej jaknajskromniejszymi i najprostszymi środkami, bo zaledwie trzema głosami. Udało się to Palestrowi w zupełności. Od Sonatiny już tylko jeden krok dzielił go od napisania swej najlepszej i najciekawszej kompozycji — II-go kwartetu smyczkowego, otwierającego zdecydowanie nowy okres jego twórczości. Niezwykły polot romantyczny, ujęty wszakże w ścisłe ramy polifonii, dużo lirycznego wyrazu — oto rzadkie cechy kwartetu Palestra, kwalifikujące ten utwór do kategorii dzieł rewelacyjnych. Palester — majster nad majstrami, ex-neoklasyk na prostej drodze ku neoromantyzmowi (oczywiście zawsze w ramach klasycyzujących) — to zapowiedź nie lada ciekawych niespodzianek w niedalekiej przyszłości.

Czystej krwi lirykiem romantycznym jest Jan Maklakiewicz. Kiedy w drugiej części „Ostatnich werbli" przychodzi piękne solo skrzypcowe ogólna opinia muzyków zgodnie stwierdza, że to dawny liryk — Maklakiewicz odezwał się wśród mgieł epicko-programowych swego ostatniego poematu symfonicznego. Jest to niewątpliwie najbardziej indywidualny i najpiękniejszy moment utworu. Maklakiewicz jednak chce kroczyć innymi drogami w poszukiwaniu „rasowości" oraz w pogoni za mirażami popularyzowania swej muzyki na drodze cytat muzycznych, „odmodernizowania" t. j. powrotu do elementarnych, ogólnie dostępnych harmonii, słowem — do tworzenia muzyki, dla wszystkich — dla najszerszych mas (nie posiadających nawet podstawowego wykształcenia muzycznego). Eksperyment ten, więcej niż ryzykowny, przyniósł autorowi przynajmniej narazie raczej jedynie negatywne rezultaty. Metoda popularyzacji muzyki, zastosowana przez Maklakiewicza okazała się błędną w założeniu i sprzeczną z zasadami wysokiego artyzmu.

W dziełach obydwóch poznańskich kompozytorów „Dies irae" Kasserna i „IV Symfonii" Poradowskiego przebijają również tendencje romantyzujące, pomimo klasycznej faktury i ścisłej pracy tematycznej. W muzyce Kasserna tkwią zawsze pewne elementy ekspresjonistyczne jak np. w lirycznym „Koncercie na głos z orkiestrą" lub patetyczno-ponurym „Dies irae". Romantyzm Kasserna objawia się równie w jego zamiłowaniach do gradacji i efektów dynamicznych, w rozstrzelonej linii

melodyjnej, oraz w niezbyt surowym przestrzeganiu spoistości wewnętrznej muzyki na korzyść wyrazu ilustracyjnego, obra= zowości muzycznej. Kassern lubuje się również w kolorytach orkiestralnych, stosując dużo żywych barw. Orkiestrą operuje ze zręcznością i dużym doświadczeniem.

Interesująco kształtuje się indywidualność Jana Ekiera, je= dnego z najbardziej rasowo=polskich kompozytorów. Jego Suita góralska mówi wyraźnie o zamiłowaniu autora do folkloru, sto= sowanego szeroko, coprawda, nie w formie cytat, ale w postaci zupełnie zbliżonej, t. j. tematyki „à la góralszczyzna". Podejście muzyczne Ekiera do problemu ludowości jest imitacyjnie na= strojowe i subiektywnie romantyczne. Ekier posługuje się wy= tworzonym przez siebie samego folklorem dla zilustrowania lu= dowych nastrojów, obrazów, charakterystycznych szorstkości i t. p. Znane są jednak inne utwory fortepianowe Ekiera, jak naprz. świetna Toccata, świadcząca o tym, że autor Humoreski i Mazurków hołduje także skądinąd kierunkowi neoklasyczne= mu, uprawiając z powodzeniem małe formy, w których dotych= czas okazał się prawdziwym artystą.

Witold Lutosławski, sądząc na podstawie sonaty fortepiano= wej, (a nie na podstawie szkolnej fugi orkiestrowej) skłania się raczej ku romantyzmowi. Liryczna kantylena sonaty, pełna bujnej uczuciowości wydaje się wskazywać na to, że indywi= dualność jego szuka wypowiedzenia się na drodze szerokich linii melodyjnych.

Liryczne usposobienie, wypowiadające się wszakże w ścisłych kształtach formalnych posiada jedyna w Polsce kompozytorka Grażyna Bacewiczówna, utalentowana autorka szeregu swo= istych, oryginalnych w fakturze utworów kameralnych.

*

Ze zrozumiałych względów trudno mi pisać o sobie samym. Wyznać jednak muszę, że mój koncert na orkiestrę i koncert fortepianowy pozornie tylko są utworami o tendencjach neokla= sycznych. W rzeczywistości autor ich jest niepoprawnym ro= mantykiem. Nawet klasycyzujący charakter jego muzyki wywo= dzi się z czystego ducha romantyzmu, zakorzenionego głęboko w psychice kompozytorskiej i zasilającego swymi sokami wy= obraźnię twórczą.

Dr Stanisław Zetowski

TEORIA POLSKIEJ OPERY NARODOWEJ Z KOŃCA XVIII I POCZĄTKU XIX W.

Jeśli nawet z niewielką dozą uwagi wertujemy edycje librett lub karty manuskryptów partycyj polskich oper z końca XVIII i początku XIX w., jeśli zagłębimy się choć częściowo w ciekawe studium ówczesnych recenzyj teatralnych, omalże na każdym kroku natrafiamy na pełen splendoru podtytuł czy zaszczytne miano: *opera narodowa*, lub jakieś identyczne w znaczeniu określenie np. opera pełna narodowości, ściśle w szczegółach narodowa i t. p. Zdobi ten honorowy epitet, by tylko mimochodem wspomnieć ważniejsze płody operowe, już nawet i pierwszą polską operę *Macieja Kamińskiego „Nędzę uszczęśliwioną*", nierozerwalnie splata się w powszechnej opinii z „*Krakowiakami i góralami*" *J. Stefaniego*, wieńczy w pełni godności tyle oper *K. Kurpińskiego* np.: „*Jadwigę*", „*Jana Kochanowskiego*", *Cecylię Piaseczyńską*", zrasta się „*Łokietkiem*" *J. Elsnera* i t. d.

Przypomnijmy sobie teraz wyrok *Z. Latoszewskiego*, ferowany na łamach *Muzyki* 1931/I w art. *Początki opery polskiej*. Czytamy tam: „*Kurpiński* umiał utrzymywać charakter narodowy sceny, dostarczając wespół z *Elsnerem*, później i sam, wiele oper o treści narodowej, stosując zaś na każdym kroku taniec i melodię polską, utrzymywał *choćby na zewnątrz* polski charakter swoich oper". Z dawniejszych przypomnijmy sobie może głębiej w strukturę opery sięgający osąd-zarzut *M. Karasowskiego* w *Rys. hist. op. pol.* 159 na str. 348, zamknięty w potępiającą konkluzję: „*Elsner* i *Kurpiński*, co w wyższe sfery dramatu sięgali, co ogólniejsze, kosmopolityczne, że się tak wyrażę, uczucia malować chcieli, wpływem swoim na naszą samorodną sztukę niedalekich sięgnęli granic, nie sformułowali ostatecznie stylu narodowego". Po takiej lekturze samorzutnie powstaje w umyśle naszym pytanie o takim mniej więcej brzmieniu: Jak to? Więc opery *Kurpińskiego* i *Elsnera*, a w sylogistycznym wyniku i innych ówczesnych kompozytorów, nie były w rzeczywistości narodowymi podług panujących kryteriów? Więc mozolny i stosunkowo olbrzymi wysiłek stworzenia około setki oper polskich był poronionym, zupełnie błahym w ostatecznie osiągnię-

tych rezultatach, a podtytułami opery narodowe buńczucznie szafowali bez ograniczeń w prawo i w lewo poważni krytycy z pochlebstwa, niezrozumiałej nierozwagi czy innych podobnych przyczyn, mimo w istocie braku zasadniczych i podstawowych pierwiastków, warunkujących i sankcjonujących to zaszczytne miano?

Te niewyjaśnione kłopotliwe kwestie stają się bardziej jeszcze niepokojące, jeśli w orbitę rozważań włączymy kilka — nie chcemy zbytnio absorbować uwagi i nużyć—opinii dzisiejszych krytyków muzycznych i naukowców o elementach narodowych poszczególnych oper, branych przez nas pod rozwagę.

Styl „*Nędzy uszczęśliwionej*" według sądu prof. *Z. Jachimeckiego (Polska, jej dzieje i kultura* II, 553) nie jest polskim, ale „wynikiem rozmaitych narzeczy muzycznych ówczesnej *Europy*, z naturalną wtedy przewagą idiomu włoskiego w czynnikach rytmiki i melodii". Jeszcze ostrzej i wyraźniej opiniuje *A. Poliński* w *Dziejach muzyki* 1907 str. 169: „Chociaż *Kamiński* starał się arie swe utrzymać w guście polskim, jednakże prócz kilku rytmów poloneza i krakowiaka nie ma w tej partycji nic, coby odpowiadało charakterowi muzyki naszej". *Jadwiga* „odpowiada w całości szablonowi włoskiej opery" (prof. *Jachimecki* l. c. 639), w *Janie Kochanowskim* pełno „ech z *Mozarta*" i t. p.

Wystarczy dla naszych rozważań tych kilka autorytatywnych stwierdzeń, w których jako dominanta ustawicznie pobrzmiewa myśl, że opery brane w rachubę nie mogły w ogóle pretendować do godności narodowych. Niestety, wstrzemięźliwie poprzestano na takich gołosłownych wypowiedziach, nie starają się udowodnić ich i bliżej zanalizować pojęcia opery narodowej.

Spróbujmy teraz z opiniami dzisiejszych krytyków zestawić osądy ówczesnych powag krytycznych, wśród których znajdowało się przecie kilku wybitniejszych kompozytorów operowych... Sięgnijmy w pożółkłe karty czasopism i starych dzienników i dobądźmy z recenzyj teatralnych ówczesnych krytyków znów kilka tylko dla demonstracji opinii o pierwiastkach narodowych w operze.

Kurpiński równie jak w „*Nowych Krakowiakach*" tak i w „*Janie Kochanowskim*", „trzymał się ściśle narodowości". (*Tyg. polski i zagran.* 1818 I., 143). W *Jadwidze* „wszystko zastosowano do narodowości", (*Gaz. Warsz.* 1814 dod. do nr.

104). Napęczniała *Rossinim Cecylia Piaseczyńska* „powinna być zawsze w pogotowiu dla znakomitych przyjeżdżających sędziów, którym melodie polskie pokazać chcemy w kształcie godnym wieku, w którym żyjemy. Tu będziemy oryginalnymi.... porównania nas nie dotkną, a sama cecha narodowości, dla nas może nieco zużywana, jest już w tym razie ważną zaletą" (Kurier Polski 1829 nr. 68). W „*Łokietku*" „ściśle rozważając każdą w szczególności część opery, przekonaliśmy się, iż ściśle zastosowana jest do ducha narodowości" (*Gaz. Warsz.* 1818 dod. do nr. 36). Po skonfrontowaniu tych sprzecznych sądów nasuwa się pytanie — kto się myli? Czy ówcześni czy dzisiejsi krytycy, którzy może nie zadali sobie trudu, nie tak znowu bardzo żmudnego i mozolnego, zdobycia dawnego materiału dowodowego, by na podstawie ówczesnych wymagań obowiązujących ocenić pod każdym względem należycie rozważane opery?

Czy narodowość autora była istotnie jedynym i w całej pełni wystarczającym powodem do kreowania płodu operowego na operę narodową? Czy może dołączał się jeszcze element treści, zaczerpniętej z historii narodu? Już z przytoczonych wyżej cytat niedwuznacznie wynika, że ówcześni krytycy brali w ferowaniu sądów swoich głównie pod uwagę muzykę, która w narodowym charakterze musiała wspódziałać z treścią, jako wyraz indywidualny twórczości polskiej.

Jakże więc wyobrażano sobie wtedy operę narodową i czego od niej żądano?

Głównym z tych czasów dla nas teoretykiem opery polskiej czy narodowej jest *K. Kurpiński* (*Elsner* pisał też o polskiej operze), gdyż przepisy, dezyderaty i postulaty swoje w tej ważkiej kwestii uwiecznił w artykułach rozsianych po czasopismach i dziennikach, a przez to udostępnił nam wglądnięcie w arkana twórcze obowiązujące podówczas w tym gatunku muzycznym. Nie należy na tej podstawie sądzić, że *Kurpiński* jest jedynym teoretykiem polskiej opery narodowej, a poprzednicy jego w twórczości operowej tworzyli opery na ślepo, bez sprecyzowanych własnych norm twórczych. To raczej *Kurpiński* czerpał z dawnego i bieżącego nurtu twórczości operowej i kontynuował jak się okaże prace swoich prekursorów.

W niniejszym studium opierać się będziemy głównie na artykule *Kurpińskiego* „*Rzut oka na operę polską*" z *Rozmaitości Warszawskich* 1829 r. nr. 9 — zdaje się wskutek rzadkości

egzemplarza zupełnie nieznanym krytykom polskim i na art. „*O operach w ogólności i naszych poetach operowych*“ z *Tyg. Muz.* 1820 r. nr. 15. Nadto tu i ówdzie uzupełnimy materiał dowodowy uwagami rozstrzelonymi po rozmaitych krytykach, omówieniach muzycznych redagowanych bezsprzecznie przez *Kurpińskiego*, i sądami rzucanymi na kartach *Wspomnień K. Kurpińskiego z podróży 1823 r. (Lwów 1911).*

Teoretyczny przepis na operę narodową formułuje w głównym zarysie *Kurpiński* w *Rozmaitościach* w ten sposób: „My Polacy, osaczeni nawałem dzieł francuskich, włoskich i niemieckich, nie zgrzeszymy podobno, jeżeli się na nie w naszych tworach zapatrywać będziemy; korzystajmy z wszystkiego, lecz obok tych wzorów zachowujmy ciągle znamiona śpiewu narodowego, a z tego utworzy się oddzielny rodzaj, który będzie wyraźnie charakteryzował ducha naszej opery“. Przepis ten zaopatruje dyskretnie następującą uwagą: „Jest to na pozór łatwy przepis, ale potrzeba znakomitej biegłości i zręczności, aby umieć w tym wszystkim zachować miarę i zamiast ujmującej oryginalności nie wydać jakowego dziwotworu“.

Identyczne zasady wyznawał już Kurpiński dawniej, czemu dał wyraz w analogicznej formie na łamach swojego *Tygodnika:* „Kompozytorowie polscy powinni się starać tak być śpiewnymi jak włoscy, dramatycznymi jak francuscy, uczonymi w harmonii jak Niemcy; to wszystko zmieszać razem (jeżeli to być może) do smaku naszych pieśni narodowych, a insze narody nie tylko nasze dzieła, ale i mowę naszą szacować będą. Nie w krótkim czasie to stać się może. Nie my to zapewne zdziałamy, co żyjemy teraz, was to, o nasi następcy, was, czeka ta sława“.

Takiż sam pogląd prezentuje we *Wspomnieniach* na str. 24 potępiając samowładczą wyłączność opery włoskiej: „Nie mogą inne narody poprzestać na samej operze włoskiej. Niech biorą od Włochów wzory, ale niech je naturalizują do opery narodowej, która mimowolnie przez własny język oddzielne rysy mieć musi. I gdyby jej nie było — nie byłoby może śpiewów narodowych, a co gorsza byłby w narodzie zatamowany przystęp do upowszechniania coraz wyższego smaku muzykalnego, jaki już jest we Francji, w Niemczech i samo z siebie we Włoszech, bo narodowym śpiewają językiem. Zaczyna to już postrzegać nawet Anglia. Najmylniejsze bowiem rozumowanie

jest, że narodowcy jedynie przez nawyknienie do włoskiego śpiewu potrafią wydoskonalić własną operę. Nie — nigdy — choćby przy największych kosztach rządu. Kompozytorowie jedynie są w stanie wznieść ją, utwierdzić, zastanawiając się nad naturą swego języka i stosując do niego właściwą mu melodię... Powtarzam, naśladujmy, ile można, piękną giętkość śpiewu włoskiego, ale rysunkiem jego niech będą wyrazy naszego języka. Śpiewajmy pięknie ale dla całego polskiego narodu...". Nie są to nowalia teoretyczne *Kurpińskiego* o opatentowanej oryginalności, bo sam kaznodzieja w tych wywodach chroni się pod opiekuńcze skrzydła autorytetu *Cherubiniego*, *Boieldiego*, *Webera* i „wszystkich wielkich mistrzów".

Ten harmonijny w głównej linii trójgłos przepisów propaguje to, co było w całości aprobatą istniejącego stanu rzeczy, t. j. tworzenie oper narodowych polskich w ścisłej łączności, teoretycznie z operami włoskimi, francuskimi i niemieckimi, a praktycznie z preponderancją oper włoskich, przyswajanie a raczej branie, kontaminowanie elementów konstrukcyjnych i w ogóle wszystkiego, co się tylko zużytkować da i uda, i zabarwianie takiego konglomeratu twórczego czy raczej w dużym stopniu przetwórczego, narodowymi elementami, emanującymi głównie i nawet wyłącznie, z posługiwania się językiem polskim, w cudowny sposób rozlewającym wszędzie boski nektar narodowości. Wszystko — tak wypada — w operze polskiej może być obcego pochodzenia, nawet i kompozytorzy, gdyż „opera narodowa utwierdza się i wzrasta przez kompozytorów narodowych albo też obcych, znających język i śpiewy narodu, któremu swą poświęcają pracę; takimi byli u *Francuzów Gluck*, *Cherubini*, *Spontini*, a u nas *Kamiński*, *Stefani* i *Elsner* (*Warszawianin* 1822 nr. 16 str. 245)" prócz podstawowego i jedynego elementu narodowotwórczego — języka. Pieśni narodowe jako tworzywo operowe nie są niezbędne, gdyż są właściwie wtórnego pochodzenia; mogą jednak twórczości operowej dodawać pewnego zauważalnego przez wszystkich, nawet muzycznie nie ukształconych ludzi, kolorytu narodowego.

Taka trochę może dla nas prymitywna teoria opery narodowej nie była produktem oderwanym od życia, narzuconym kulturze muzycznej jakowymś gwałtem z zagranicy, ale wyłaniała się konsekwentnie z zespołu przyczyn warunkujących tylko takie a nie inne rozwiązanie problemu opery narodowej od początku jej

istnienia, bo „muzyka ma tę szczególną własność, że mimowoli odznacza piętnem okoliczności".

Kiedy *Kamiński* tworzył „*Nędzę*" „obca muzyka operowa głó- wnie włoska i włoskie śpiewy rozmaitego rodzaju dominowały wszechwładnie, panosząc się ostentacyjnie tak publicznie jak i prywatnie po salonach. Muzyka i śpiew włoski, by posłużyć się świadectwem W. Bogusławskiego *(Dzieje Teatru Nar. Dzie- ła III, 3)* „tak zdawały się być przyjemnymi uszom Polaka, że nieledwie uwierzyćby można, iż w tej mierze jednakowe czucie przeniosło się od Tybru do Wisły". Walka z tym monopolem obcego, głównie włoskiego śpiewu zrazu była bezowocna, do- piero właśnie polska opera miała zdobywać krok za krokiem w tej domenie — dla arii polskiej. Ale upodobania w muzyce obcej przetrwają nawet pierwsze dekady XIX w. i kładą stempel na wszelkiej twórczości muzycznej.

Kamiński mógł sięgnąć już w „*Nędzy*" do pieśni ludowych, i numery śpiewane zapełnić krakowiakami, mazurkami, polone- zami. Bo go na to i stać było. Zapewne na taki pomysł twór- czy wpadł i przetrawił go w swej świadomości. Ale czyż tak unarodowiona „*Nędza*" posiadałaby tę wartość atrakcyjną, któ- rą współcześni w niej widzieli? Czy utorowałaby tak szybko drogę operze polskiej do serc polskich? Oczywiście nie. Od- rębny duch muzyki, odmienna linia melodii i t. p. nie znala- złyby przystępu i uznania łatwego u ludzi, grążących się od dzie- siątek lat w innych upodobaniach, w operze włoskiej. Działa- nie rozumne wymagało daleko idącego kompromisu. „*Nędza*" musiała przyoblec się w taką formę, jaką intuicyjnie przybra- ła, — mieszaniny „rozmaitych narzeczy muzycznych Europy ów- czesnej, z naturalną wtedy przewagą idiomu włoskiego w czyn- nikach rytmiki i melodii", bo jedynie taka forma warunkowała jej powodzenie. *Kamiński* istotnie w „*Nędzy*" położył trwałe podwaliny pod operę polską, wytyczył jej trafnie drogi, którymi następcy bez nadzwyczajnych zboczeń kroczyli. I tak powstała szkoła opery polskiej, sięgająca swą teorią aż po *Halkę* Moniu- szki. Że definiowano i akcentowano poczynania w tym kie- runku niech świadczy wycinek z recenzji teatralnej *(Gaz. Warsz.* 1825 nr. 1 o następującym brzmieniu „Opera polska, two- rząc dla siebie pod niejakim względem *wyłączną szkołę*, dobrze robi, kiedy zbiera kwiaty zewsząd, gdzie tylko one swoim za- pachem zwabić do siebie mogą...".

Czy ta „szkoła“ operowa w praktyce osiągnęła widoczne re- zultaty? Niech odpowie sam *Kurpiński* (*Warszawianin* 1822 nr. 16 str. 245). „W tak krótkim przeciągu czasu (t. j. od 1778 r.) i mało sprzyjających operze okolicznościach, przecież dają się widzieć w niej rysy, oddzielające ją od oper cudzych, według natury własnego języka“.

Teoretyczne postulaty, w głównych zarysach wygrzebane ze starych czasopism i dzienników wyjaśniają nam istotę ówczesnej koncepcji narodowej opery. Sądy o ówczesnych operach mu- szą się budować na tych teoretycznych przepisach, bo istotnie zasady stylu narodowego nie tylko sformułowano teoretycznie, ale i praktycznie w utworach przeprowadzono; nawet polskie lu- dowe pieśni przez ich pryzmat przepuszczano. Stąd w tych operach tyle cudzoziemskich elementów, mimo że są, zgodnie z teorią, „narodowymi“.

Stanisław Piasecki

TOTALIZM PODŚWIADOMY I ŚWIADOMY

(W odpowiedzi na ankietę „Muzyki Polskiej“)

Totalizm, czy liberalizm w muzyce? — oto dylemat, który stawia redakcja „Muzyki Polskiej“ uczestnikom ankiety. Temat niezmiernie rozległy i zasadniczy. W polskich warunkach wy- maga on przede wszystkim pewnych rozgraniczeń praktycznych dla uniknięcia nieporozumień.

Przed wojną nasze życie muzyczne rozwijało się niemal wy- łącznie z inicjatywy prywatnej, a instytucje muzyczne, powsta- łe wysiłkiem społeczeństwa, nie tylko że nie korzystały z żadnej pomocy państw zaborczych, ale musiały walczyć z szykanami. Odzyskanie niepodległości i odbudowanie własnego państwa zmienia sytuację radykalnie. Zaczyna działać prawo reakcji psy- chicznej. Im większy był w czasach zaborczych wysiłek społe- czeństwa dla tworzenia i utrzymywania polskich placówek kul- turalnych, tym po odzyskaniu niepodległości silniej zaczyna działać przekonanie, że społeczeństwo jest już teraz z tych swo- ich dawnych obowiązków zwolnione, bo mamy własne państwo, które powinno się wszystkim zająć. Tendencje totalizacji sztu-

ki, które na zachodzie i wschodzie Europy wychodziły od góry, od rządu — u nas wyszły od dołu, od społeczeństwa.

Instytucje muzyczne, które dawniej opierały swój byt o ofiarność publiczną, lub też dbać musiały o samowystarczalność materialną, zaczęły zabiegać bądź to o upaństwowienie, bądź też o subwencje i zasiłki państwowe. Topnieją szeregi prywatnych mecenasów sztuki, tak licznych przed wojną. Działalność stypendialną musi na skutek tego przejąć prawie całkowicie państwo. Ogólny pęd szukania pomocy i oparcia w państwie jest tak silny, że w krótkim czasie państwo na terenie sztuki staje się czynnikiem materialnie decydującym, jeśli nie bezpośrednio, to przynajmniej pośrednio.

A do tej olbrzymiej roli, raczej narzuconej mu przez warunki, niż przyjętej dobrowolnie, nie jest zupełnie przygotowane. Mnogość doraźnych zadań, które trzeba odrazu wykonać sprawia, że nie ma czasu na stworzenie ogólnej koncepcji kierowniczej. Zagadnienie rozdziału funduszów i kwestie personaliów, wyczerpują właściwie w pierwszym okresie po odzyskaniu niepodległości działalność organów państwowych, powołanych do opieki nad sztuką. Ze zmianą ludzi na stanowiskach kierowniczych zmieniają się tendencje, raz po raz życie muzyczne przechodzi przez torsje reformowania i reorganizowania.

Nie pozostaje to oczywiście bez wpływu na „doły“ muzyczne. Narzucony państwu i przyjęty przez nie raczej podświadomie, niż świadomie dogmat obowiązku regulowania przez pomoc finansową spraw artystycznych, wywołuje niemal całkowity zanik inicjatywy prywatnej. Nie zdarzyło mi się w ostatnich latach uczestniczyć w jakichś naradach muzyków nad koniecznością stworzenia takiej, czy innej pracówki, lub zorganizowania takiej czy innej imprezy, które by nie zaczęły się od dyskusji, z którego ministerstwa i jaką będzie można na to dostać subwencję. Zaś tak zwane walki muzyczne zamykały się najczęściej w sprawach personalnych i w zręcznym dostosowaniu się do koniunktury dla obsadzenia stanowisk.

Podświadomy — że go tak nazwę — totalizm, wytworzony przez specyficznie polskie warunki, wywoływał więc raczej szkody, niż pożytki. Był to bowiem totalizm osobliwego nabożeństwa: totalistyczny w środkach działania, liberalistyczny w swym celu. Nie ożywiony żadną ideą kierowniczą. Narzu-

cony państwu przez sytuację, a nie płynący z świadomości realizowania konkretnego celu.

Na domiar złego był to totalizm nie tylko bezkierunkowy, ale i bezplanowy. Wykazać to łatwo choćby na jednym przykładzie: naszej polityki stypendialnej w zakresie wyjazdów na studia zagraniczne. Jeśli młodemu muzykowi, który ukończył w kraju wyższe studia, daje się stypendium na wyjazd za granicę, i to nie na krótki wyjazd dla osłuchania się i otrzaskania w atmosferze wielkich zagranicznych centrów sztuki, ale dla dalszego systematycznego studiowania — to tym samym stwierdza się, że uczelnie polskie pozostają w tyle za uczelniami zagranicznymi, że nauka u polskich profesorów wymaga uzupełnienia u mistrzów zagranicznych. Cel takich wyjazdów jest wtedy prosty i zrozumiały: wysyła się najzdolniejszych za granicę po to, aby wykwalifikowali się tam w swym rzemiośle i po powrocie do kraju służyli swą wiedzą innym, lub też wprost zastąpili niedostatecznie wykwalifikowane krajowe kadry profesorskie. Tymczasem co dzieje się u nas? Co roku wysyłamy za granicę młodych muzyków — i co roku nic się przez to nie zmienia w stosunkach krajowych. Bo ci, którzy wracają, nie znajdują dla siebie w Polsce miejsca, przymierają głodem, gorzknieją, w ciężkiej walce z życiem rychło tracą te wszystkie zdobycze, do których doszli w czasie swych studiów zagranicznych. Kiedyś, gdy posiwieją i stetryczeją, dostaną może posady profesorskie w konserwatoriach; świat znowu pójdzie przez ten czas naprzód; znowu ich uczniów trzeba będzie wysyłać na dokształcenie za granicą; i znowu od początku to samo.

Mamy także za granicą wielkie sławy polskie, wielkich mistrzów z starszego pokolenia, którzy w czasach rozbiorów nie mogąc znaleźć w kraju pola do pracy, osiedlili się poza Polską. Czy zrobiono coś w tym kierunku, aby ich nakłonić do powrotu? Znam argument, jaki się tu wysuwa: że nie stać nas na stworzenie dla nich takich warunków materialnych, jakie mają za granicą (np. Hoffman w Ameryce). Myślę, że gdyby obliczyć, ile wydajemy w sumie na drobne stypendia wyjazdowe — to byłoby stać. I nie trzebaby z kraju wyjeżdżać na studia, ale jeszcze z zagranicy przyjeżdżanoby do nas.

P l a n o w o ś ć gospodarki państwa w dziedzinie muzycznej jest więc koniecznością oczywistą, jak widać choćby z tego jednego przykładu. Państwo centralizuje w swych rękach olbrzy-

mią większość funduszów, jakie przeznacza naród na organizowanie życia artystycznego. Te fundusze muszą być używane z sensem, nie dojutrkowsko, nie pod naciskiem podań i zabiegów z dołu, ale według planu, obliczonego na dłuższą metę.

Mechaniczna planowość gospodarki kulturalnej państwa, choć byłaby już dużym krokiem naprzód, nie wystarczy jednak. Państwo, zwłaszcza zaś młode państwo polskie, nie zasobne i nie rozporządzające zbyt wielkimi środkami na sztukę, nie jest w stanie ingerować bezpośrednio we wszystko; byłoby to zresztą szkodliwe. Natomiast prawem i obowiązkiem państwa jako formy organizacyjnej narodu jest dbać o kierunek, w jakim rozwija się kultura, upowszechniać w społeczeństwie świadomość zadań i celów kulturalnych, stojących przed narodem.

W pierwszym okresie naszej odbudowanej państwowości, byliśmy tak oszołomieni samym faktem istnienia państwa polskiego, że państwo wyniesiono do godności celu nadrzędnego. Państwo jako cel — jest w dziedzinie sztuki hasłem zupełnie bezpłodnym. Nie może istnieć sztuka państwowa, ani tym bardziej — muzyka państwowa, bo to nic nie znaczy. Wartość konkretną pojęciu państwa może dać dopiero określnik. Państwo, dobrze, ale jakie? Oczywiście: polskie. Ale to jeszcze mało, bo pozostaje pytanie: Polska, ale jaka? Jest to dorobkiem ostatnich miesięcy, że na pytanie: jaka Polska? — coraz większa liczba Polaków odpowiada: n a r o d o w a.

Tendencje nacjonalistyczne przenikają społeczeństwo polskie coraz szerzej i głębiej. Uzewnętrzniają się one już nie tylko w hasłach młodego pokolenia, ale nawet w coraz liczniejszych oświadczeniach t. zw. czynników miarodajnych. Z okresu poszukiwań wchodzimy coraz pewniejszym krokiem w okres odnalezienia. Tego odnalezionego nacjonalizmu polskiego nie należy, broń Boże, identyfikować ani z włoskim faszyzmem, ani z niemieckim hitleryzmem. Jest on zjawiskiem całkowicie samorodnym i odrębnym. Składają się nań czynniki odrębności historycznej, etnicznej i geograficznej naszego narodu. W polskim bowiem pojęciu nacjonalizmu mieści się zarówno dobro zbiorowości, jak i wykształcone na podglebiu katolickim poszanowanie praw indywidualności ludzkiej.

Odnajdujemy zatem i drogowskaz w sprawach sztuki. Sztuka narodowa. Sztuka po polsku narodowa. Na żadnym zaś może innym odcinku ten drogowskaz nie jest równie mocno ustawio-

ny, jak na odcinku muzycznym. Są nim dwa nazwiska: Fryderyk Chopin i Karol Szymanowski. To przecież twórcy nawskroś narodowi, a zarazem, ogólnoludzcy. Nie „robili“ muzyki narodowej. Geniusz kultury narodowej przemówił przez nich. I geniusz twórczości o zasięgu ogólnoludzkim.

Totalizm idei muzycznej polskiej ma się na czym oprzeć; trzeba, żeby się oparł świadomie. Przestanie się wtedy błąkać po bezdrożach mechanicznego rządzenia sztuką. Znajdzie rząd ideowy.

Z natury rzeczy państwo jako interpretator ideologii muzycznej narodu, rolę musi odgrywać ogromną. Ono przecież decyduje o szkolnictwie muzycznym, ono wpływa decydująco na wielkie instytucje muzyczne, korzystające z pomocy państwowej. Ale byłoby źle, gdyby państwo chciało zmonopolizować pod swoim kierownictwem całe życie muzyczne. Mając na nie i tak wpływ decydujący, który będzie tym większy, im bardziej będzie świadomy i planowy, byłoby nierozważne, gdyby nie zostawiło klap bezpieczeństwa przez dopuszczanie a nawet pobudzanie inicjatywy prywatnej. Ośrodki inicjatywy prywatnej w organizowaniu życia muzycznego — to gwarancja, iż nie dojdzie do skostnienia form życia muzycznego. Dlatego też władze państwowe powinny cały swój wysiłek skoncentrować na wielkich i głównych zadaniach w zakresie organizowania muzyki, natomiast przepędzać kombinatorów, załapujących subwencyjki i zapomożki na wątpliwe przedsięwzięcia; niech sami się trudzą; jeśli mają coś do powiedzenia i stworzenia rzeczywiście, stworzą i bez pomocy państwowej, jeśli zaś nie, to i ta pomoc nic im nie pomoże.

Zadania państwa w dziedzinie sztuki nie ograniczają się do koncepcji na wewnątrz państwa; państwo musi rówież mieć swój określony program ekspansji kulturalnej na zewnątrz, który oczywiście łączy się ściśle z polityką, jaką w danym momencie dziejowym naród prowadzi. Polska — i to również coraz bardziej się upowszechnia w świadomości wszystkich Polaków — aby istnieć i znaczyć na świecie, aby móc się przeciwstawić imperializmowi sowieckiemu i imperializmowi niemieckiemu, aby stać się mocarstwem nie z mów bankietowych, ale rzeczywistego znaczenia, musi stanąć na czele bloku państw Europy środkowej musi swymi wpływami zarówno politycznymi jak i kulturalnymi ogarnąć swych sąsiadów na południu i północy: Czechoslo-

wację, Rumunię, Węgry, Jugosławię, Bułgarię, kraje bałtyckie. Tu też, a nie po wątpliwe laury na kapryśnym Zachodzie Europy powinna się kierować polska ekspansja muzyczna. Nie będzie to bynajmniej rezygnacja ze zmierzenia się z wielkimi kulturalnymi ośrodkami Zachodu. Wprost przeciwnie. Im szerszą bazę znajdzie nasza kultura u małych sąsiadów, tym jej później łatwiej będzie stoczyć pojedynek z możnymi.

Wypowiadam się zatem: za totalizmem w dążeniu do celu, za planowością gospodarki muzycznej państwa, a równocześnie — za liberalizmem w dopuszczaniu inicjatywy prywatnej wszędzie tam, gdzie ona jest niezbędnym uzupełnieniem lub korekturą działalności państwa.

Olgierd Straszyński

MUZYKA MECHANICZNA

Wśród licznych nowych nagrań płytowych specjalną grupę stanowią dzieła orkiestrowe nagrane pod dyrekcją Leopolda Stokowskiego. Od czasu ukazania się na rynku płytowym pierwszego nagrania słynnej transkrypcji orkiestrowej Toccaty i fugi d-moll J. S. Bacha (którą nagrano przed 9-ciu laty) dużo zmieniło się w samym systemie i sposobach nagrywania. Przede wszystkim porzucono raz na zawsze metodę akustycznych nagrań (bezpośrednio do tuby), a pozostano przy systemie elektrycznym (przy pomocy mikrofonu). Chcąc osiągnąć bardziej wyrazistą dynamikę z jednej strony zwiększano orkiestrę (ilość smyczków) i starano się jednocześnie o najlepszych instrumentalistów świata, z drugiej strony dobierano zdolnych mikserów — muzyków, którzy „modulacją" (niezbędną przy nagrywaniu płyt) nie tylko nie przeszkadzali Stokowskiemu w wydobyciu np. wielkiego crescendo z orkiestry lecz nawet pomagali zwiększając zamierzone crescendo przy pomocy sztucznego wzmacniania dźwięków przechodzących przez aparaturę nagrywającą. Stąd pochodzi ta zdumiewająca wyrazistość i niespotykana dotąd na płytach olbrzymia skala dynamiczna. Niestety, mimo wszystko taka płyta pozostawia jeszcze wiele do życzenia. Zważywszy, że bardzo wąski rowek z odpowiednimi wyżłobieniami na płycie jest wypadkową jaką daje brzmienie pełnej orkiestry i że jeden akord fortissimo zagrany przez całą orkiestrę musi zmieścić się w jednym, przez szkło powiększające zaledwie widzialnym dołku, przychodzimy do przekonania, iż wszelkie efekty dynamiczne muszą być bardzo oszczędnie rozplanowywane a w praktyce skala dynamiczna na małym odcinku (np. na danym centymetrze bieżącym rowka obracającej się płyty) ma małą rozpiętość. Najgroźniejsza dla woskowej płyty jest grupa blaszanych instrumentów z waltornią na czele no i oczywiście perkusja. Często jedno mocniejsze ude-

rzenie w kotły wywołuje na nagrywanej płycie tak szeroki dołek, że igła gramofonowa reprodukującego aparatu trafiając w ten szeroki dołek miażdży ściankę oddzielającą dany rowek płyty od sąsiedniego i igła wraz z membraną (ewentualnie adapterem) wpada w następny rowek, co wywołuje zniekształcenie nagranej muzyki. O ile igła wykruszy sobie ściankę do poprzedniego rowku (w którym przez chwilą była) membrana trafia w błędne koło i stale przeskakując przez wyłamaną ściankę o jeden rowek wstecz sprawia, że gramofon powtarza w kółko to samo. Dlatego to właśnie przy głośniejszym „tutti" należy urywane akordy dawać słabiej niżby sobie tego dyrygent, nagrywający na płytę, życzył. Oczywiście nie można tego robić bezpośrednio poczas krytycznego fortissimo. Zdolny mikser, czuwający nad nagraniem z partyturą w ręce, zawczasu zciszy (zmniejszy reakcję mikrofonu) o takt wcześniej (np. w czasie generalnej pauzy) i będzie spokojnie oczekiwał niebezpiecznego tutti.

W dawniejszych nagraniach Stokowskiego znać było dużą troskliwość miksera, który nie dopuuszczał do największych fortissimo w obawie, aby przegroda między sąsiednimi dołkami nie stała się zbyt cienka, co mogłoby spowodować w przyszłości (po sfabrykowaniu płyty) wyżej opisaną katastrofę.

Nagrania z ostatnich dwu lat są robione mniej ostrożnie. To znaczy, jeśli mamy mówić językiem muzycznym, stoją na znacznie wyższym poziomie, gdyż są bardziej plastyczne i mają większą rozpiętość skali dynamicznej. Przyćmiewają swoją wyrazistością inne orkiestrowe nagrania. Dość posłuchać nowego nagrania suity I. Strawińskiego — „Ptak ognisty" (H. M. V. DB 2882 — 2884) lub potężnego poematu symfonicznego R. Straussa — „Śmierć i wyzwolenie" (H. M. V. DB 2324 — 2326) oby ocenić olbrzymi postęp w technice nagrywania pod kierunkiem Stokowskiego.

Nowe nagranie Toccaty i fugi d-moll H. M. V. DB 2572 w zestawieniu ze starym H. M. V. ES 337 również mówi samo za siebie.

Tym nie mniej musimy przyznać, że dla amatorów muzyki mechanicznej i zamiłowanych kolekcjonerów są te nagrania nie praktyczne, nieekonomiczne, gdyż po kilku przegraniach są mocno zdarte, a przy dłuższym używaniu szumią, brzmią nieczysto a nawet cienkie ścianki oddzielające poszczególne rowki kruszeją, co powoduje przeskakiwanie igły w kółko na tym samym miejscu.

*

* *

Zanim przejdę do wyliczania ciekawych nagrań zagranicznych muszę zasygnalizować ważne nagranie, jakiego dokonano u nas w kraju. W czwartym numerze podałem na tym miejscu wszystkie kompozycje nieodżałowanego naszego mistrza, Karola Szymanowskiego, które zostały nagrane na płyty.

Obecnie chcę dodać jeszcze jedną cenną pozycję do tego spisu.

Oto młody pianista, nasza chluba Witold Małcużyński nagrał wariacje b-moll op. 3. Całość (wyjąwszy wariacje 9-tą i 10-tą, które opuszczono)

mieści się na dużej płycie Orpheon o średnicy 30 cm. (Numer katalogowy płyty jeszcze nie jest w fabryce ustalony).

Ciekawsze nagrania:

1. A. Scarlatti — opr. Tomassini: Fragmenty baletu „The Good Humonred Ladies" (Lond. Fil. pod dyr. Eugene Goossens) H. M. V. C 2864—5.
2. L. Boccherini: Kwartet smyczkowy D-Dur op. 6 Nr. 1, w wyk. zespołu „Quartetto di Roma" H. M. V. DB 4462—3.
3. G. Fr. Haendel:
   a) Concerto grosso op. 6 Nr. 1, w wyk. ork. smyczk. pod dyr. Boyd Neel H. M. V. (= Grammophon) 67115—16 LM.
   b) Concerto grosso op. 6 Nr. 2, (F-dur) w tymże wykonaniu H. M. V. (= Grammophon) 67117—18 LM.
4. J. S. Bach:
   a) IV seria preludiów i fug „Wohltemperiertes Klavier" w wyk. Edwina Fischera H. M. V. DB 2944—50.

      Uwaga: I seria wyszła z numerami: DB 2079—85
      II „ „ „ DB 2292—98
      III „ „ „ DB 2532—38

   b) Fragment z Kantaty Nr. 78 „Jesu, der du meine Seele" (Wir eilen mit schwachen, doch ewigen Schritten) w wyk. chóru Waltera Reinhardt'a Columbia DWX 1598.
   c) Suita Nr. 3 (D-dur), w wyk. Ork. Kameralnej pod kierunkiem Adolfa Buscha H. M. V. DB 3018—19.
   d) Suita Nr. 4 (D-dur) w tymże wykonaniu H. M. V. DB 3020—22.
   e) Koncert włoski w wyk. Wandy Landowskiej na klawesynie H. M. V. DB 5007—8.

      Uwaga: Jako dodatek (na czwartej stronie) nagrano: I Dwa preludia C-dur; II prelud. c-moll (Nr. 3); III Fuga c-moll (dwugłosowa) z cyklu „Małe preludia i fugi".

   f) Suita b-moll, Ork. „Concertgebouw" w Amsterdamie pod dyr. W. Mengelberga. Col. LX 134—6.
5. W. A. Mozart:
   a) Koncert Es-dur na 2 fortepiany (K. V. 365) w wyk. Artura Schnabla i Karola Schnabla z tow. Lond. Symf. Ork. pod dyr. A. Boulta H. M. V. DB 3033—35.
   b) Koncert skrzypcowy G-dur (K. V. 216) w wyk. Bronisława Hubermanna z tow. Wiedeńskiej Filharmonii pod dyr. Issay Dobrowen'a Col. LX 494—96.
   c) I seria fragmentów z opery „Don Juan" (po włosku), w wyk. Glyndebourne — Festpiel — Ensemble, pod dyr. Fritza Buscha, H. M. V. DB 2961—68.
6. J. Haydn: Kwartet B-dur op. 76 Nr. 4, w wyk. zespołu „Prisca — Quartett" H. M. V. (= Grammophon) 10531—33 E.
7. L. van Beethoven:
   a) Symfonia Es-dur (Eroica) Nr. 3 op. 55 pod dyr. Hansa Pfitznera (z Filh. Berl.) H. M. V. (= Grammophon) 66939—66944 LM.

b) Symfonia F-dur (Pastoralna) Nr. 6 op. 68, w wyk. Filh. Wiedeńskiej, pod dyr. Bruno Waltera. H. M. V. DB 3051—55.
c) Kwartet smyczkowy, op. 18 Nr. 1, w wyk. zespołu „Calvet — Quartett". Telefunken SK 2142—45.
d) Allegro moderato op. 17 na altówkę i fortepian (Reinhard i Winfried Wolf). H. M. V. (= Grammophon) EH 1004.

Uwaga: Na drugiej stronie tej płyty nagrano: J. Brahmsa. Andante un poco Adagio op. 120 (w tymże wykonaniu).

8. Fr. Schubert:
a) Trio B-dur op. 99, w wyk. zespołu Elly — Ney — TRIO. H. M. V. (= Grammophon) 57045—48 HM.
b) Pieśni w wyk. Elisabeth Schumann, I „Auf dem Wasser zu singen", II „Der Jüngling au der Quelle". III „Geheimnis", H. M. V. DA 1521.
c) Dwie pieśni w wyk. E. Schumann: I „Fischerweise" op. 96 Nr. 4. II „Gretchen am Spinnrade" H. M. V. DA 1547.

9. R. Schumann:
a) „Dichterliebe" op. 48 (do słów Heinego), w wyk. Gerharda Hüscha (baryton). H. M. V. DB 2940—42.
b) Pieśń: „Kwiat lotosu", (Il Fior di loto), w wyk. Beniamino Gigli— (tenor). H. M. V. DA 1504.

Uwaga: Z drugiej strony nagrano „Un rêve" Edwarda Griega w tymże wykonaniu.

c) Kwintet fortepianowy Es-dur op. 44, w wyk. Artura Schnabla i kwartetu „Pro Arte". H. M. V. DB 2387—90.
d) Toccata op. 7, w wyk. pianisty Simon Barer'a. H. M. V. DB 2674

Uwaga: Z drugiej strony: Fr. Chopin:Mazurek fis-moll op 59 Nr. 3. w tymże wykonaniu.

10. J. Brahms:
a) Symfonia F-dur Nr. 3 op. 90, w wyk. Wiedeńskiej Filharmonii pod dyr. Bruno Waltera. H. M. V. DB 2933—36.
b) Koncert skrzypcowy D-dur op. 77, w wyk. Fr. Kreislera z tow Lond. Filharmonii pod dyr. J. Barbirolli. H. M. V. DB 2915—18 oraz DBS 2919.
c) Wariacje na temat Haydna („St. Antony Chorale") op. 56 A, w wyk. Filh. New-Yorskiej pod dyr. Artura Toscanini'ego. H.M.V. DB 3031—32.
d) Dwa intermezza, I Es-dur op. 117 Nr. 1, oraz II b-moll op. 117 Nr. 2, w wyk. W. Backhausa. H. M. V. DB 2805.
e) Trio fortepianowe C-dur op. 87, w wyk. Y. d'Aranyi — skrz., G. Cassado — wiolончz. i Myra Hess — fort. Col. LX 497—500.
f) 4 pieśni w wyk. Elisabeth Schumann I „Wiegenlied", II „Vergebliches Ständchen", III „Nachtigall", IV „Der Jäger". H. M. V. DB 1417.

11. R. Wagner: „Faust" — uwertura w wyk. Lond. Filh. pod dyr. Tomasza Beechama. Columbia LX 481—82.
   Uwaga: Jako dodatek: Wstęp do III aktu op. „Lohengrin" (w tymże wykonaniu).
12. A. Bruckner:
   Symfonia Es-dur Nr. 4 (Romantyczna) w wyk. Ork. Drezdeńskiej Opery pod dyr. Karola Böhm'a. H. M. V. DB 4450—57.
13. Otto Nicolai: Uwertura do op. „Wesołe Kumoszki z Windsoru", w wyk. Ork. Berlińskiej Opery pod dyr. Eryka Kleibera. H. M. V. (= Grammophon) 15114 EM.
14. A. Dworzak: Symfonia e-moll Nr. 5 (z Nowego-Świata) op. 95, w wyk. Filadelfijskiej Ork. pod dyr. L. Stokowskiego. H. M. V. DB 2543—47.
15. Rachmaninow: Serenada w wyk. kompozytora na fortepianie. H.M.V. DA 1522.
   Uwaga: Z drugiej strony: A. Borodin Scherzo w tymże wykonaniu.
16. Cl. Debussy: a) Prelud a-moll. Z drugiej strony M. Ravel: Forlane z suity „Le Tambeau Couperin") w wyk. Artura Rubinsteina H. M. V. DB 2450.
   b) Sonata wiolonczelowa w wyk. Maurycego Marechala i Roberta Cassadesusa. Col. LFX 85—86.
17. J. Sibelius: Symfonia e-moll Nr. 1, op. 39, w wyk. „Minneapolis Symphony Orchestra" pod dyr. Eugene Ormondy. H. M. V. DB 2709—13.
18. William Walton:
   a) Facade suite w wyk. Lond. Filh. pod dyr. kompozytora. H. M. V. C 2836—37.
   b) Portsmouth Point — uwertura ork B. B. C. pod dyr. Adr. Boulta H. M. V. DA 1540.

PALĄCA SPRAWA

(W sprawie utworzenia miejskiej centrali biblioteczno-archiwalno-muzealnej w zakresie materiałów muzycznych i teatralnych).

Co pewien czas co lepsze pióra na łamach pism, od popularnych począwszy do najpoważniejszych fachowych włącznie, wskazują na szkody, jakie ponosi nasza kultura muzyczna wskutek braku publicznej „Biblioteki muzyczno-teoretycznej" i to tak zasobnej, aby mogła nie tylko zaspakajać ciekawość przeciętnego czytelnika, lecz również byłaby skarbnicą i dla wytrawnego naukowca.

W stosunku do rzeczy muzyczno-archiwalnych i muzealnych tego rodzaju potrzeba jest nawet bardziej paląca i widoczna, los bowiem muzykaliów jest naprawdę tragiczny, gdyż jak stwierdzono, zaledwie dziesiąta część tych uni-

katów zachowuje się dla potomności, i to raczej drogą przypadku. Bez troskliwej opieki najważniejsze dokumenty i dowody dziejowe muszą zginąć! Historia naszej muzyki, pod tym względem wyjątkowo zaniedbana, ma ogrom luk, których już nie zdoła odrobić nawet najbardziej wnikliwy i intuicyjny badacz.

Zaborca, rzecz prosta, nie dbał o zachowanie naszych pamiątek i dowodów żywotności polskiej pracy, działał raczej przeciwnie, lub obojętnie obserwował, jak najczęściej my sami bezmyślnie marnowaliśmy dokumenty naszej przeszłości.

Czas to wszystko gruntownie odmienić, w imię narodowego poczucia zachowawczego i obowiązku utrwalenia naszego bytu kulturalnego, przede wszystkim po przez niezniszczalną wartość racjonalnej opieki kulturalnej idącej w kierunku rozbudowy biblioteczno-archiwalno-muzealnej.

Doceniając pewną pracę, dokonaną w tym zakresie, trzeba jednak przyznać, iż w tak ważnych dziedzinach jak muzyka i teatr, nic zgoła się nie robi, i jakoś nie słychać o rzetelnych organizacyjnych zamierzeniach Państwa lub samorządu. Ktoś jednak musi tę lukę wypełnić.

Stolica zda się być bardziej od innych miast powołana do stworzenia instytucji o doniosłym znaczeniu dla kultury polskiej, a o pomnikowym dla chluby tych władz miejskich, które się tego czynu podejmą.

Posiadanie przez miasto własnych, o charakterze centralnym, muzycznych: biblioteki, archiwum i muzeum, i takich samych centrali w zakresie polskiego teatru mówionego, jest zadaniem nawet aż nadto dojrzałym i obecnie nadspodziewanie łatwym do zrealizowania.

Wszak miasto na terenie własnych teatrów posiada od lat przeszło stu, jeszcze nie opracowane należycie, a przez to znikomo udostępnione: bibliotekę muzyczną, archiwum teatralne i bibliotekę teatralną. Wszak tylko z mizernych resztek osobliwości, poza tymi zbiorami, poniewierających się (dosłownie!) po różnych kątach, albo znajdujących się w nieodpowiednich inwentarzach, było w swoim czasie sklecone ciekawe i pożyteczne muzeum teatralne. Może ono z łatwością być wznowione. Już to samo stanowi przecież wcale pokaźny fundusz miejski, który będąc ujęty w odpowiednie ramy, gdzie indziej oddawna byłby poważnym fundamentem i głównym zrębem wielkiej instytucji miejskiej. Pod opiekuńczymi skrzydłami owej instytucji, siłą kulturalnego ciążenia scaliłby się, drogą daru, bądź depozytu, bądź też kupna cały materiał muzyczny (i teatralny), który zgubnie rozproszony po ludziach i nawet instytucjach wiedzie zbyt marny żywot.

Tak naprzykład, od lat wielu czekają w Warszawie na opiekę „Zbiory muzyczne Edwarda Wrockiego" (biblioteka-archiwum i muzeum), które ogromem swoim i wszechstronnością już same mogą wypełnić misję centralnej instytucji narodowej. Zbiory te powinny wejść w przymierze z kulturalnym funduszem miejskim.

Dalej, pewna godna szczególnej uwagi, poważna i duża biblioteka muzyki symfonicznej, owoc znacznego, czterdziestoletniego wysiłku materialnego, mogłaby w projektowanej przeze mnie „centrali" znaleźć się ofiarodawczo, tylko za cenę dożywotniej płatnej pracy dla jego właściciela.

Sporo przeróżnych „muzykalii" zawieruszyło się w publicznych zbiorach

Krasińskich, Zamoyskich i Przeździeckich. Nie na właściwym sobie gruncie tkwią tam od lat, jako rzeczy nieznane, i przez naukę polską nie wyzyskane.

Przecież wszystko to woła w imię kultury o skomasowanie...

Mówiąc o tym, w dobrze rozumianym planie organizacji kultury na odcinku muzycznym (i równolegle — teatralnym) należy mieć na względzie także dość pokaźne zbiory Warsz. Tow. Muzycznego, które wegetują bezużytecznie z braku funduszów na celowe dokompletowanie, z braku odpowiedniego lokalu i fachowego zajęcia się nimi.

A ileż to dosłownie zwalonych w stosy wartości muzycznych i teatralnych znajduje się w Związku Artystów Scen Polskich, które to wartości, będąc w warunkach jeszcze gorszych, pilniej wołają o opiekę.

Mogę przytoczyć drugie tyle pozycyj prywatno-społecznych, a więc takich, które na zew Władzy Miejskiej, dla dobra wielkiej sprawy, niezawodnie stawią się ze swoimi materiałami. Wszak wszyscy pojmują, że Warszawa, a z nią i cała muzyczna i teatralna Polska, oddawna potrzebują jak najzasobniejszych pracowni (Biblioteka — Archiwum — Muzeum) naukowych, i że tylko wspólny wysiłek może je zbudować.

Szczęśliwym zbiegiem okoliczności, obecnym władzom miejskim nadarza się piękna sposobność szczególnej zasługi kulturalnej dla sprawy naszej muzyki i teatru. Wystarczy podjąć w tej sprawie szlachetną inicjatywę.

Edward Wrocki

SPRAWOZDANIA

Bolesław Woytowicz. Poeme Funebre. Partition d'orchestre. Edition de la Société de Musique de Varsovie. (Durée 25').

Pamięci Marszałka Piłsudskiego poświęcony jest „Żałobny Poemat" Bolesława Woytowicza, skomponowany w 1935 r., wykonany po raz pierwszy 12 maja 1936 roku w pierwszą rocznicę śmierci Piłsudskiego, wydany drukiem w 1937 r. nakładem Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego (z zasiłku Funduszu Kultury Narodowej).

Pod względem szaty zewnętrznej, jest to partytura pierwszorzędna, nie mająca sobie równej w dziejach wydawnictw polskich. Sztych, papier, rozplanowanie i układ graficzny stron stawiają „Żałobny Poemat" na pierwszym miejscu polskiej publikacji symfonicznej. Partytura Woytowicza staje się tym samym pierwszorzędnym artykułem propagandowym. Mało jest bowiem firm wydawniczych w Europie, — o ustalonej już od lat reputacji, — które by się mogły pochwalić wydawnictwem podobnym do „Poematu Żałobnego". Powinszować więc trzeba Warszawskiemu Towarzystwu Muzycznemu tego wielkiego sukcesu, jak również i autorowi, B. Woytowiczowi, który osobistym kierownictwem prac sztycharskich przyczynił się w wysokim stopniu do uświetnienia druku swej pratytury.

Wysztychowanie jej nie należało do rzeczy łatwych. Są takty w „Poemacie" które zajmują całą stronę. Skomplikowane rytmy w rodzaju $^{15}/_{8}$ lub $^{13}/_{8}$ i $^{26}/_{8}$ spotykają się tam dość często.

Utwór Woytowicza jest trudny do wykonania. Zwłaszcza dla dyrygenta przedstawia on dużo problemów do rozwiązania, dlatego wymaga nielada rutyny orkiestrowej i gruntownego opanowania rytmu. Wystarczy dla przykładu przytoczyć takt na $^{13}/_{8}$, w którym puzony i tuba grają temat w $^{9}/_{8}$ (równe ósemki), zaś pozostała część orkiestry kontrapunktuje tematem chorału gregoriańskiego, utrzymanym już to w rytmie dwójkowym, to znów w trójkowym.

W niezbyt jeszcze bogatej polskiej literaturze symfonicznej „Poemat Żałobny" Woytowicza stanowi prawdziwy unikat. A to zarówno ze względu na jego styl, jak i fakturę, środki techniczne oraz imponującą konstrukcję. Dzieło Woytowicza jest zbudowane całe na jednym motywie. Jest nim temat fugi, który stanowi klucz do zrozumienia całości dzieła. Największa oryginalność „Poematu Żałobnego" polega właśnie na tym, że rozpoczyna się on fugą. (We współczesnej naszej literaturze symfonicznej posiadamy zaledwie dwa monumentalne dzieła, w których autorzy zwrócili się do formy fugi. Są to: II Symfonia Karola Szymanowskiego i Symfonia Kazimierza Sikorskiego. Jednakże żaden z tych utworów nie rozpoczyna się fugą). Woytowicz pragnął za pomocą fugi wyrazić „mądrość myśli Marszałka Piłsudskiego", dlatego zatytułował pierwszą część „Poematu" — Wizjami (Visions). Temat fugi nie jest przypadkowy. Przyszedł on kompozytorowi do głowy, coprawda w warunkach dziwnych. Jadąc tramwajem do domu usłyszał go Woytowicz w pewnym momencie zupełnie dokładnie i zanotował skwapliwie na papierze nutowym, który miał szczęśliwie przy sobie. Ten pozorny jednak przypadek miał niewątpliwie swoje głębsze podłoże psychiczne. Cała jaźń twórcza kompozytora była już bowiem nastawiona w sposób specyficzny na poszukiwanie odpowiedniego wyrazu do wypowiedzenia się muzycznego. Nasiąknięta wrażeniami z pogrzebu Marszałka wyobraźnia Woytowicza była przepełniona wspomnieniami, które emanowała z siebie.

W tych okolicznościach powstały temat fugi doskonale charakteryzuje pewien symboliczny wysiłek woli (skok na septymę z szesnastki na ćwiartkę) i (po ósemkowej pauzie) twardy upór (trzykrotne powtórzenie ósemki) przechodzący w łagodną zadumę — cechy charakteru Marszałka Piłsudskiego. Olbrzymią tę podwójną fugę zaopatrzył Woytowicz w bardzo ciekawy wstęp ośmiotaktowy (Largo) oparty na motywach gregoriańskich (skomponowanych, nie cytowanych!) przypominający do złudzenia pienia żałobne w stylu psalmodii gregoriańskich. Na tle pięknych dekoracji — trzymanych pustych kwint we fletach, klarnetach i skrzypcach, — waltornie kwintowymi pochodami intonują chorał, który w ósmym takcie zamiera. Z za gasnących dekoracji flageoletowych wyłania się powoli i majestatycznie fuga, wprowadzona przez wiolonczelę. Jako drugi głos wchodzą altówki. Wiolonczele kontrapunktują — nowym tematem, kontrastującym. Temat główny fugi odbierają kolejno skrzypce drugie i pierwsze; drugi temat — kontrapunkt towarzyszy niezmiennie pierwszemu, uwypuklając dobrze jego muzyczne walory. Ekspozycja fugi rozwija się normalnie. Zjawiają się pierwsze stretta. Potem swobodne łączniki. Pięknym jest zwłaszcza łącznik imitacyjny (kanon potrójny) w smyczkach na $^{5}/_{4}$. Po dużym wyładowaniu

dynamicznym i napięciu rytmicznym (cytowane już poprzednio zestawienie dwóch różnych rytmów: tematu głównego fugi w puzonach i kontrapunktu chorału gregoriańskiego, zaczerpniętego z początku w pozostałej części orkiestry) następuje punkt kulminacyjny — zgodne zakończenie dwóch różnych tematów, zbiegających się na wspólnym akordzie E-dur, po czym znów w rytmie $^5/_4$ (Piu mosso agitato) wiolonczele, wsparte o klarnet basowy i fagoty wprowadzają nowy temat — drugi. Rozpoczyna się druga ekspozycja. Po kilkunastu taktach dołącza się ponownie temat chorału (pierwszej części), aby za chwilę przejść w temat I fugi (fagoty i kl. basowy) łącznie z tematem II-m (skrzypce w stretto z wiolonczelami). Po potężnych kanonach, strettach i imitacjach wszystkich głównych i pobocznych tematów, zjawia się prześliczny epizod liryczny (solo skrzypcowe), utrzymany jednak ciągle w stylu polifonicznym. Powoli gaśnie fuga, aż zastyga w końcowej kwincie.

Niepokój w perkusji i kwintecie, (nawiązujący do zakończenia cz. I-ej) rozpoczyna drugą część „Poematu", zatytułowaną „Walka i zwycięstwo". Wojnę zapowiada waltornia, przypominając pierwsze takty tematu fugi, zmodyfikowanego w dalszym rysunku. Trąbka podejmuje hasło, rzucone przez waltornię — i oto rozpętuje się istna burza w orkiestrze (Presto). Ciężka rozpoczyna się walka. Rozbrzmiewają coraz to inne reminiscencje tematów I części, przerabiane na przeróżne sposoby. Zbliża się decydująca faza walki: po tytanicznym ataku drzewa i smyczków, podpartych blachą, po trójkowych zmaganiach całej orkiestry, po raptownym bełkotliwym galopie kontrafagotu — następuje zwycięstwo. Nie przebrzmiały jeszcze echa tego zwycięstwa, gdy już powoli wkracza orszak żałobny (III cz Cortége funabre) będący punktem kulminacyjnym dzieła. Dolatują dalekie rytmy werbla, do których dołączają się ponure niskie rejestry klarnetów, przypominających szesnastkami, że tu ciągle o jeden temat chodzi, zjawiający się tylko pod różnymi postaciami. Narastają werble. Rośnie i muzyka w orkiestrze. Orszak pogrzebowy zbliża się coraz bardziej. Za chwilę odezwą się dobrze znajome dźwięki śpiewów gregoriańskich. Muzyka potężnieje z każdym taktem. Już kwintet i drzewo zapowiadają, że się zbliża wielka chwila... Łoskot czterech werbli rozsadza wnętrze orkiestry. Zatrzymał się orszak. Strzeliły w górę reminiscencje tematów fugi i walki zwycięskiej. W jednym potężnym skrócie zarysowała się wśród błyskawic orkiestry sylwetka bohatera. Zgrzmiały fanfary pożegnalne w puzonach. Odpowiedziały im burzą biegników smyczki i drzewo. Uderzył dzwon przeznaczenia. Przebrzmiały ostatnie dźwięki tamtam'u. Wśród grobowej ciszy trzy puzony unissono zaintonowały potężny temat walki (1-y temat II części Poematu), odpowiedziało im echa waltorni na tle mistycznego akordu kwintetu. (Mrowie przelatuje po plecach. Chwila zadumy...). I oto spokojnie rusza w dalszą drogę orszak żałobny, oddalając się powoli, niknąc. Cała orkiestra zastyga w zamyśleniu. Słychać tylko miarowy rytm żałobnych werbli. Fermata. Cisza.

W Podorosku na Podolu powstało monumentalne dzieło Woytowicza, jedna z najbardziej interesujących partytur polskich będąca od początku do końca muzyką w najwyższym tego słowa znaczeniu. Natchnienie artystyczne

zostało tam całkowicie podporządkowane intelektowi i dyscyplinie twórczej. Żadnych przypadkowości, ani improwizacji. Zdumiewa raczej ascetyczna surowość i epicki charakter dzieła Woytowicza. Dał on sztuce utwór o wartości nieprzemijającej. Dał dźwiękową transpozycję swych przeżyć psychicznych związanych ze śmiercią i pogrzebem Marszałka Piłsudskiego. „Poemat żałobny" należy do tych głęboko przemyślanych cyklicznych konstrukcji dźwiękowych — pozornie suchych i lakonicznych — których treść emocjonalna nie atakuje swą agresywnością słuchaczy. Ukryte w twardych liniach fugi, zamknięte w spiżowych, na koturnach budowanych kontrapunktach piękno myśli Woytowicza staje się dostępnym dopiero po bliższym i dokładniejszym poznaniu partytury, po wsłuchaniu się w jej swoistą szorstkość. Staje się ono dostępną po zrozumieniu, że poezja muzyki Woytowicza tkwi przede wszystkim i wyłącznie w muzyce samej. Że nie szuka ona ani efektów opisowych, ani taniej ilustracyjności „programowych poematów symfonicznych". Że kroczy ścieżkami ściśle, logicznie muzycznymi.

Reasumując, należy stwierdzić, że „Poemat Żałobny" Woytowicza jest dziełem historycznym i epokowym. Historycznym zarówno ze względu na jego stanowisko w naszej literaturze symfonicznej, jak i na jego powiązanie z postacią Piłsudskiego. Epokowym — jako nowy, pierwszy w dziejach naszej muzyki typ poematu symfonicznego.

Michał Kondracki

P a u l N e u m a n n: „Stimmliche Erziehung des Chores". Pustet. Regensburg.

Nie ma tematu, przedmiotu ani zjawiska, którego by w Niemczech nie starano się zanatomizować i zrentgenizować, aby móc potem usystematyzowane wyniki podać w gruntownym podręczniku lub w rozprawie doktorskiej. Ta mania sekcyjno-analityczna występuje u Niemców szczególnie w tych dziedzinach, w których nie dopisuje im wyobraźnia twórcza. W ten sposób braki organiczne zastępują oni sobie *ersatzami*, — w czym zresztą doszli już do niemałej wprawy.

Takim *ersatzem* jest właśnie broszurka Neumanna o wokalnym kształceniu chóru.

A że tego rodzaju rozprawy są tylko ersatzami wskazuje na to olbrzymia dysproporcja, jaka zachodzi pomiędzy ilością ksiąg, książek i książeczek w Niemczech na ten temat napisanych, a przeciętnym poziomem chórów niemieckich, który jest tylko dobry. Są natomiast kraje, gdzie obserwujemy stosunek odwrotny: wspaniały rozwój i niedosiężny nieomal dla innych poziom sztuki chóralnej z jednej strony i znikomą ilość albo wprost brak teoretycznych w tej materii rozważań (dawna Rosja, Finlandia, Łotwa, Estonia, Czechy).

Mamy tu więc do czynienia z objawem kompensaty najzupełniej złudnej i płonnej, ponieważ nikt z książki nie nauczył się nigdy jak się pracuje z tak żywym i zmiennym organizmem, jak chór.

Broszurka omawia szereg elementarnych szczegółów, które są może pożyteczne dla zespołów niemieckich (zważywszy ich psychikę i specyficzne warunki wokalne), lecz gdzieindziej tracą już zastosowanie — nie mówiąc

o tym, że zbyt szczegółowe traktowanie tego rodzaju wskazówek jest właściwie bezprzedmiotowe, ponieważ dobry z natury dyrygent wytworzy sobie własną metodę pracy i będzie ją stosował elastycznie, w zależności od tego z jakim zespołem w danej chwili pracuje, a kiepski dyrygent nie stanie się od tego dobrym, że będzie się trzymał niewolniczo wskazówek wymyślonych przez kogo innego.

Wyszczególnienie rozdziałów najlepiej uwydatni charakter tej broszury:

1) Kształcenie i rozwijanie oddechu.
2) Glos, jego kształcenie i rozwijanie.
3) Diagnoza głosu.
4) Sposób uczenia (przebieg uczenia?).
5) Wymowa.
6) Praktyczne wskazówki.
7) Rozśpiewanie się.
8) Dyrygent
9) Chór.
10) Wskazówki higieniczne.

Niektóre z tych tytułów brzmią dla niewtajemniczonych ponętnie, jednak w samych rozdziałach niewiele co można znaleźć konkretnego, poza jedną najważniejszą uwagą, która zresztą sama cały sens książeczki kwestionuje, a mianowicie: że nie będzie dobrym dyrygentem ten, kto ma tylko teoretyczne wiadomości.

St. Wiechowicz

Singend wollen wir marschieren, Liederbuch des Reichsarbeitsdienstes im Auftrage des Reichsarbeitsführers herausgegeben von Thilo Scheller. Ludwig Voggenreiter Verlag Potsdam b. r., 8⁰, 189 str.

Mamy przed sobą jeden z licznych śpiewników niemieckich, różniący się jednak od wielu innych swym niejako oficjalnym charakterem. Wydany na zlecenie głównego „Obergruppenfuhrera" Dietricha Steinbeckera, jest on wyrazem dążenia do dostarczenia niemieckim zorganizowanym robotnikom raptularza muzycznego ze stemplem urzędowym władz partyjnych, a mającego służyć poszczególnym grupom w każdej potrzebie. Do tendencji tej dostosowana jest treść śpiewnika zawierającego takie działy jak pieśni poranne, wieczorne, przy posiłkach, przy pracy, marszowe, obozowe, humorystyczne i o charakterze ideowym.

Autorzy tekstów i melodyj, to artyści mało znani, łączący się częstokroć w jednej osobie; pieśni ludowych zawiera śpiewnik niewiele. Zarówno teksty, jak melodie są bardzo proste, nieraz prymitywnie naiwne, autorom nie chodziło — rzecz jasna — o wysoki poziom artystyczny, lecz o cele praktyczne. Około 40% pieśni opracowanych jest wielogłosowo (przeważnie dwugłosowo), w tym pokaźna ilość kanonów. Głosy dodane traktowane są częstokroć harmonicznie, lecz przeważnie realnie. Doprowadza to niekiedy do współbrzmień niezbyt gładkich. Tendencja do skrajnego ułatwienia drugiego głosu powoduje nieraz tego rodzaju tarcia, jakie spotykamy np. w nr. 191.

t. 3. gł. 1. $h^1—a^1—g^1$
gł. 2. $a^1—h^1—c^2$
t. 5. gł. 1 $e^1—c^1—a$
gł. 2 $a^1—h^1—c^2$

Ułatwienia te budzą zdziwienie. Wiadomą jest rzeczą, jaki jest poziom wykształcenia muzycznego szerokich mas w Niemczech, to też gdy porównamy te opracowania ze znacznie od nich trudniejszym repertuarem śpiewanym w naszych szkołach powszechnych i to nawet w klasach niższych, nie możemy oprzeć się wrażeniu, że jednak tendencja popularyzacji sztuki, lansowana we wszystkich dziedzinach przez reżim trzeciej Rzeszy, w tym wypadku została posunięta zbyt daleko. W zestawieniu ze skrajnymi prymitywami nie są uzasadnione trudności zawarte np. w Nrach 185, 188 i in. Wydają się one nieproporcjonalnie duże, zwłaszcza, że brak w śpiewniku niemal zupełnie pieśni pośrednich.

Ogólny nastrój śpiewnika, zgodnie z uwagami wyrażonymi we wstępie skreślonym przez wydawcę, jest radosny, pełen życia i werwy. Wiele tekstów posiada tężyznę i poczucie pewności siebie, wkraczające zresztą niekiedy aż w granice zapędów imperialistycznych. Jako wschodni sąsiedzi Niemiec zwróćmy uwagę na pieśni „Nach Ostland geht unser Ritt" (Nr. 210) lub „Die Ostlandfahrer" (Nr. 211) zawierające kilka niedwuznacznych aluzji.

W. Poźniak

Z PRASY

NIEOSTROŻNA RECENZENTKA

W „Kurierze Porannym" z dnia 1. VI. r. b. ukazało się sprawozdanie z popisu absolwentów Konserwatorium Warszawskiego, pióra p. Wandy Melcer. Do sprawozdania tego wkradło się niestety zbyt wiele, jak na jeden artykuł pomyłek, które niniejszym postanowiliśmy sprostować. P. Melcer pisze:

> „...W programie interesująca Fuga orkiestrowa i wyjątki z Requiem W. Lutosławskiego, z klasy kompozycji świetnego pedagoga i kompozytora profesora Wł. Maliszewskiego, partię fortepianową odegrała Warpechowska"...

Otóż: a) w programie zapowiedziany był jeden wyjątek z Requiem W. Lutosławskiego, ale wykonanie jego zostało przed koncertem odwołane i nie odbyło się; b) prof. Maliszewski ma na imię Witold, a więc nie można pisać „Wł", gdyż te dwie litery są skrótem imienia Władysław; c) p. Warpechowska jest śpiewaczką, na fortepianie nie grywa, miała ona odśpiewać partię wokalną we fragmencie z Requiem, który właśnie został odwołany.

W dalszym ciągu sprawozdania p. Melcer czytamy:

> „Wieczór zakończył p. Wojtaszek, uczeń prof. Drzewieckiego w koncercie Rachmaninowa, oraz p. Bieżuński z kl. prof. Turczyńskiego w koncercie Es-dur Liszta"...

Znowu: a) o występie „pana Wojtaszka" nic nam nie wiadomo, grała natomiast panna Wojtaszewska i to nie koncert lecz rapsodię Rachmaninowa, b) nie grał również „pan Bieżuński" lecz panna Bieżuńska. Nastąpiła tutaj dowolna zmiana płci dwóch młodych pianistek.

Morał: O ile recenzent nie ma zamiaru udać się na koncert, o którym ma zamiar pisać recenzję — winien zaopatrzyć się w program. Jeśli nie ma czasu lub chęci udać się po program samemu — winien poprosić kogoś znajomego o kupienie i dostarczenie takowego (t. j. programu), przy tym winien od owego znajomego dowiedzieć się czy w trakcie koncertu program nie uległ zmianie. Tylko tak postępujący recenzent zasłuży na miano krytyka doświadczonego i ostrożnego.

„STUDNIA ARETUZY"

W „Kurierze Poznańskim" (Nr. 215) zamieszczono korespondencję z Berlina, omawiającą tamtejszy koncert ku czci Szymanowskiego. W korespondencji tej czytamy:

> „Program został uzupełniony utworami skrzypcowymi, które odegrała p. Irena Dubiska z towarzyszeniem fortepianu. Wykonała mianowicie „Studnię Aretuzy" (błędnie nazywaną w Polsce „Fontanną Aretuzy"), Tarantellę i Nokturn".

Ta rewelacyjna poprawka tytułu znakomitego utworu, dokonana przez naszego rodaka z Berlina nie wydaje się nam słuszną. Jeśli idzie o dosłowność przekładu i o wierne trzymanie się treści mitu o Aretuzie, tytuł ten brzmieć winien raczej „Źródło Aretuzy". Jednak nazwa „Fontanna" używana była w Polsce od wielu lat i zaakceptowana przez samego Szymanowskiego; przy tym jest ona niewątpliwie zgodna z kolorystyczno-ilustracyjną tendencją utworu. W tych warunkach przytoczona lingwistyczna ortodoksja Berlińczyków wydaje się zupełnie nie uzasadniona.

ARTYKUŁY... Z ROZMÓW

Pod tym tytułem ukazał się w „Prosto z Mostu" (Nr. 26) artykulik Jerzego Walldorfa. Przytaczamy go w całości.

> „Wśród kilku wychodzących w Polsce pism muzycznych o dość wysokim poziomie, istnieje jedno o poziomie, że tak powiem, salonowo-towarzyskim; wychodzi w Warszawie i nazywa się „Muzyka". Pisma muzyczne przystąpiły ostatnio do wydawania specjalnych numerów, poświęconych pamięci Karola Szymanowskiego. Gdy nadeszła kolej na „Muzykę", redaktor jej, p. Mateusz Gliński, widocznie zdołał zmobilizować zbyt mało autorów, bo uciekł się do pomysłu, który nazwę nie tyle szczęśliwym, ile oryginalnym. Oto siadł, machnął nastrojowy szkic i podpisał: Roman Maciejewski, a potem sfabrykował drugi i podpisał: Michał Kondracki.
>
> Redaktor „Muzyki" — to człowiek o dwóch obliczach. W chwilach wolnych od natchnienia, zamienia lirę na togę i staje się adwokatem. Kiedy więc redaktor Gliński rzucił na papier ostatnie słowa „wyjęte

z ust" Kondrackiemu oraz Maciejewskiemu, zwrócił się do mecenasa Glińskiego i za jego słuszną radą umieścił na końcach obu artykułów małe wzmianki tej treści: *„Niniejsza odpowiedź na ankietę, opracowana została na podstawie rozmowy, przeprowadzonej z autorem przez przedstawiciela redakcji „Muzyki"*.

Z owymi rozmowami było tak:

Kondracki, zainterpelowany o współpracę, ograniczył się do stwierdzenia, że nie ma zamiaru nic pisać, gdyż nie chce, aby jego artykuł figurował w „Muzyce".

Maciejewski rozmawiał istotnie z red. Glińskim przez telefon, na parę godzin przed swym wyjazdem do Paryża. Tak się złożyło, iż słuchałem tej krótkiej rozmowy po stronie Maciejewskiego i łatwo mi stwierdzić, że prawie nic z jej treści nie dostało się do „podpisanego" artykułu. Przeczytawszy go, Maciejewski wysłał czym prędzej telegram: „Artykuł niemożliwy do publikacji".

Redaktor Gliński uważał jednak widocznie, że młodzież nie wie, co piękne i oba artykuły wydrukował.

Gdyby chociaż przyświecał red. Glińskiemu szlachetny zamiar wypełnienia jak najcenniejszą treścią specjalnego numeru!... — Ale wystarczy przerzucić egzemplarz „Muzyki", żeby się przekonać, iż nie tyle chodzi tam o Szymanowskiego, ile o chęć pokazania, jak przychylny był stosunek Szymanowskiego do „Muzyki", co to wszystko „Muzyka" o Szymanowskim i Szymanowskiego drukowała, ile temu zmarły kompozytor zawdzięczał i że właściwie, gdyby nie „Muzyka", to w ogóle, kto wie jakby było...

W rzeczywistości — cytowanych enuncjacyj nie mógł pisać Szymanowski, artykułów nie mógł pisać Kondracki czy Maciejewski, a mógł to wszystko spreparować tylko red. Gliński, mistrz-cymbalista od zdań pustobrzmiących, jak np.: *„...w muzyce Szymanowskiego tkwi panteistyczna rozpiętość uczuć; środkami czysto muzycznymi wytwarza kompozytor przejmujący nastrój panicznego lęku, który dochodzi do kulminacyjnego nasilenia i roztapia się w kosmosie"*. Albo: *„Obok mistycyzmu i specyficznie wschodniego, przepojonego fatalizmem kwietyzmu, muzyka jego nabiera coraz wyraźniejszych cech erotyzmu"*.

Metody mecenasa nie są nowe. Stosuje on je z powodzeniem od lat, dzięki czemu reklamowana lista „współpracowników", wesołego miesięcznika obejmuje wszystkich największych artystów świata, od Strawińskiego i Shawa począwszy. Jeśli zaś poruszam tę kwestię, to jedynie dla zasygnalizowania straszliwego precedensu, jaki stwarza ostatni pomysł p. Glińskiego.

Rozszerzonymi przerażeniem oczyma, ponure widzę obrazy przyszłości:

Oto Choromański pewnego dnia ze zdumieniem spostrzega na wystawach wydaną pod swoim nazwiskiem książkę, której nigdy nie pisał. U dołu ostatniej strony widnieje drobnymi literami: „opracowane na podstawie rozmowy z Choromańskim w tramwaju". Oto Pa-

lester nie mniej zaskoczony, słucha ponoć przez siebie skomponowanej symfonii. Partytura zaopatrzona uwagą: „Opracowane na motywach przegwizdanych telefonicznie przez Palestra".

Warszawę ogarnia coraz silniejszy niepokój. Ludzie unikają się nawzajem. Boy rozmawia tylko po francusku. Dąbrowska udaje niemowę. Nareszcie Kaden wpada na genialny pomysł. Przychodzi do Ziemiańskiej z widoczną na piersiach tabliczką: „Przedruk rozmów — sądownie zastrzeżony!".

ch. h.

Z RUCHU MUZYCZNEGO W POLSCE

WARSZAWA

Wobec tego, że w okresie sprawozdawczym większość instytucyj koncertowych jak Polskie Radio w „Romie", Ormuz, T. M. W., Konserwatorium zakończyła działalność, nie wiele zostało do zanotowania produkcyj: ostatni koncert w Filharmonii i parę imprez dorywczych, wśród których przedewszystkim doroczne popisy absolwentów Konserwatorium i Szkoły imienia Chopina.

Ostatni koncert symfoniczny w Filharmonii miał charakter bardzo znamienny dla obecnych tendencyj dyrekcji i pozwalał wyciągać odpowiednie horoskopy na przyszłość. Zresztą zrealizowanie tego koncertu napotkało na szereg trudności, wśród których największą była ta, że nie mogli przyjechać zapowiedziani na ten wieczór wykonawcy: ani solistka Ellegaard ani dyrygent Ansermet. Z tym większym uznaniem należy podkreślić, że nie zastąpiono wzorem lat ubiegłych tego koncertu jakąś ad hoc skleconą swojską mieszaninką, lecz pomimo tylu trudności utrzymano program zapowiedziany przez Ansermeta, a nawet go jeszcze wzbogacono. W rezultacie otrzymaliśmy koncert prawie w całości poświęcony muzyce współczesnej, do której trochę nie pasowała „Fantazja Polska" Paderewskiego w wykonaniu Bolesława Woytowicza, ale można to zrozumieć, gdy się weźmie pod uwagę trudności związane z tym koncertem. Poza tym zawierał program pierwsze wykonanie „Małej uwertury" debiutującego w Filharmonii młodego i utalentowanego kompozytora Andrzeja *Panufnika*, dwa fragmenty z „Suity Koncertowej" *Woytowicza*, znaną już u nas „I Symfonię" *Szostakowicza* oraz głośny w Europie poemat symfoniczny *Hindemitha* „Mathis der Maler".

Dwa ostatnie utwory, jeden sowiecki, jeden hitlerowski, mogłyby być traktowane, jako materiał dowodowy w ankiecie „Muzyki Polskiej", dotyczącej wpływu ustrojów totalnych na ruch artystyczny i na charakter twórczości artystycznej. W istocie obaj kompozytorzy mieli markę bardzo radykalnych nowatorów i oba ich dzieła, wykonane w Filharmonii noszą piętno wybitnego konserwatyzmu; u Szostakowicza można wyczuć styl Głazunowa i Czajkowskiego, w utworze Hindemitha nie brakło momentów o charakterze straussowskim czy wagnerowskim. Możnaby więc przy pomocy

tych wybitnych przykładów snuć odpowiednie wnioski o hamującym wpływie ustrojów totalnych na dążenia radykalno-modernistyczne.

Jednakże sprawa nie jest tak prosta. Symfonia Szostakowicza powstała jeszcze przed „romantycznym kursem" muzyki sowieckiej, natomiast „Mathis der Maler", chociaż prawie współczesny z sławnym zatargiem pomiędzy Goebbelsem a Hindemithem, zdaje się zawdzięczać swój konserwatywny charakter koncepcji dzieła i ogólnemu rozwojowi artystycznemu twórcy raczej niż wpływom ubocznym.

Dzieło to, ilustrujące muzycznie sławny ołtarz renesansowego malarza niemieckiego Mathiasa Grünewalda, t. zw. Isenheimer Altar, jest zbyt dobre, aby mogło powstać z kompromisu artystycznego. Znać w nim tę samą powagę, pewność techniczną, genialną pomysłowość, co w dawniejszych utworach Hindemitha, tyle że całość jest utrzymana w ramkach tradycyjnych. Ponieważ dzieło w założeniu swym miało być poczęte z ducha niemieckiego, są to przede wszystkim niemieckie ramki tradycyjne, począwszy od staroniemieckich melodyj religijnych poprzez elementy bachowskie aż do Wagnera, Straussa i... umiarkowanego Hindemitha.

Wykonanie tego dzieła w Warszawie zawdzięczamy pośrednio inicjatywie Ansermeta, bez którego pewno długo byśmy czekali na poznanie utworu, który jest już grywany w całej Europie. Jednakże największą zasługę tego, że ostatni koncert wypadł dobrze, ma Mieczysław *Mierzejewski*, który naprawdę bardzo dobrze prowadził tak trudny i tak niespodzianie mu narzucony program.

Koncerty Radiowe w „Romie" się skończyły, działalność koncertowa Polskiego Radia została na czerwiec przeniesiona do Krakowa. Z imprez udanych należy podkreślić tylko wystawienie w teatrze łazienkowskim „Verbum Nobile" pod dyr. O. *Straszyńskiego*.

Konstanty Régamey

POPISY ABSOLWENTÓW KONSERWATORIUM WARSZAWSKIEGO

Aktywizacja naszego życia muzycznego jest uzależniona w znacznej mierze od dopływu młodych, wartościowych sił na różne odcinki pracy muzycznej. Dlatego kształcenie i wychowanie młodzieży muzycznej uznać należy za zadanie szczególnie ważne i odpowiedzialne.

Świadomie wspominamy o „wychowaniu" młodzieży: dziś przygotowanie muzyka do samodzielnej pracy zawodowej — to nie tylko kwestia wdrożenia go w umiejętności gry na jakimkolwiek instrumencie lub udzielenia mu pewnej sumy wiadomości teoretycznych. Ambicje szkoły winny sięgać dalej: musi ona wytworzyć w uczniu rzetelny i pogłębiony stosunek do sztuki, utrwalić w nim świadomość wartości muzyki, jako dobra kulturalnego, wpoić poczucie społecznej wagi pracy artystycznej, wreszcie pouczyć, że biegłość techniczna, znajomość tajników rzemiosła i t. p. są tylko środkiem do celu, którym jest: wysoki poziom artystyczny uprawianej sztuki.

Konserwatorium Warszawskie zajmuje naczelne miejsce wśród polskich

szkół muzycznych: zasobne w chlubne tradycje, ma do swej dyspozycji najlepsze siły pedagogiczne, ma możność selekcji materiału uczniowskiego, wreszcie nie potrzebuje się troszczyć, jak szkoły prywatne, o swój byt materialny. Posiada więc warunki, aby stać się przodownikiem w pedagogii polskiej.

Trudno oprzeć się jednak wrażeniu, że w obecnym okresie Konserwatorium Warszawskie nie sięga po to przodownictwo i w przeważnej mierze kroczy jeszcze utartym szlakiem szablonu pedagogicznego. W szczególności doniosły problem w y c h o w a n i a muzycznego młodzieży nie jest należycie doceniany, ani też ujęty w ramy systemu nauki szkolnej. Dotychczas wiele energii włożono w ustalenie formy organizacyjnej Konserwatorium; chciałoby się wyrazić życzenie, by obecnie główna uwaga została skierowana na rolę wychowawczą Konserwatorium. Musi ono reprezentować nowoczesny system nauczania i wychowania młodzieży, system dostosowany do naszych warunków i potrzeb, a z ducha — polski.

Wstępne te uwagi bynajmniej nie zmierzają do kwestionowania wartości obecnej pracy Konserwatorium: opiera się ona na solidnych podstawach i może wykazać się dobrymi wynikami, czemu dały świadectwo dwa tegoroczne popisy absolwentów (28 maja w Filharmonii Warszawskiej i 7 czerwca w Konserwatorium).

Na czoło produkcyj absolwentów wysunęły się publiczne debiuty trzech młodych kompozytorów — Witolda Lutosławskiego, Stefana Kisielewskiego i Zbigniewa Turskiego. Każdy z nich wyszedł z klasy innego profesora i zdradza wyraźne wpływy postawy artystycznej swego nauczyciela. Wszyscy jednak legitymują się niewątpliwym talentem i dobrym przygotowaniem fachowym.

W. Lutosławski (klasa prof. Maliszewskiego) zaprezentował się Fugą na orkiestrę symfoniczną — utwór napisany jeszcze kilka lat temu i zawierający sporo cech roboty szkolnej. Mimo to napisany jest z niewątpliwym smakiem i dobrym wyzyskaniem orkiestry. Nieco anemiczny temat rozwinięty jest ciekawie, faktura, umiarkowanie nowoczesna, wskazuje na solidną wiedzę i subtelny gust młodego kompozytora. Szkoda, że nie doszło do skutku zapowiedziane wykonanie fragmentu z „Requiem" Lutosławskiego i że nie mogliśmy poznać późniejszego utworu tego kompozytora.

St. Kisielewski (klasa prof. Sikorskiego) reprezentuje odmienny od Lutosławskiego styl. Jego „Uwertura" na orkiestrę nawiązuje do stylu Kondrackiego, a zwłaszcza R. Palestra, też niegdyś ucznia prof. Sikorskiego: posiada pewną szorstkość w harmonice i brzmieniu, jednak pełna jest wigoru i humoru dzięki żywej, charakterystycznej rytmice i doskonałemu wyzyskaniu orkiestry. Ta swoboda w operowaniu orkiestrą zasługuje na specjalne podkreślenie. Uwertura Kisielewskiego sprawiła bardzo dodatnie wrażenie i pozwala sądzić, że kompozytor ma już za sobą okres eksperymentalnych dziwactw, talent jego dojrzewa i nabiera własnych cech indywidualnych.

Trzeci absolwent-kompozytor *Zb. Turski* (klasa prof. Rytla) wystąpił z Koncertem fortepianowym, będącym raczej utworem symfonicznym, w którym fortepian nie odgrywa przodującej roli. Jest to kompozycja przy-

ciężka, która nieco nuży jednostajnością masywnego brzmienia i przesadną patetycznością, zakrojona na miarę poważną, pozwala sądzić, że talent młodego kompozytora zapowiada się ciekawie i ma możliwości rozwojowe.

Sam fakt, że zastęp kompozytorów polskich systematycznie rośnie przez coroczny dopływ młodych sił, sam przez się jest radosny. Niewątpliwie praca twórcza młodzieży, pełnej zapału i inicjatywy, jest zaczynem dla przyszłego rozwoju muzyki polskiej; trzeba tylko troszczyć się o stworzenie warunków, umożliwiających pracę twórczą kompozytorów.

O ile trzy ciekawe występy absolwentów-kompozytorów budziły żywe zainteresowanie, o tyle produkcje instrumentalistów rewelacyj nie przyniosły. Poza klasą fortepianu (aż 5 pianistek i 1 pianista) reprezentowane były tylko klasy śpiewu i organów (po 1 absolwencie), natomiast tym razem klasy instrumentów smyczkowych świeciły nieobecnością.

Z pośród pianistek zwróciła uwagę *E. Patron-Hellerowa* (klasa prof. Buckiewiczowej) solidnym przygotowaniem wirtuozowskim i pogłębioną interpretacją. Dużo wrodzonej muzykalności i subtelności wykazała *St. Łosakiewiczówna* (klasa prof. Lewieckiego), która jednak posiada jeszcze braki techniczne. Pozostałe pianistki: *J. Szamotulska* (klasa prof. Kimontt-Jacynowej), *T. Wojtaszewska* (klasa prof. Drzewieckiego) i *A. Bieżuńska* (klasa prof. Turczyńskiego) pozostały w ramach solidnej poprawności szkolnej. Pianista *M. Weinberg* (klasa prof. Turczyńskiego) wykazał w dość niewdzięcznej partii Koncertu fortepianowego Zb. Turskiego sporo rozmachu wirtuozowskiego.

Śpiewaczka *J. Szczygłówna* (klasa prof. Sankowskiej) z wdziękiem i muzykalnie śpiewała arie Haydna i Belliniego, natomiast nie wykazała dostatecznej dojrzałości w wykonaniu pieśni Lefelda i Straussa. Przedstawiciel klasy organowej *ks. T. Miazga* (klasa prof. Rutkowskiego) z sensem i swobodą odegrał utwory Bacha, Pachelbela i Regera.

Chciałoby się, aby młodzi absolwenci po opuszczeniu murów szkolnych mogli znaleźć pole do samodzielnej pracy artystycznej i wyzyskać swoje zdolności i zdobytą w długoletnich studiach wiedzę.

Czy ktokolwiek o tym pomyśli?

T. Z.

KRAKÓW

Najważniejszym zdarzeniem sezonu w życiu muzycznym Krakowa były festivale orkiestry Polskiego Radia. Wspaniałe ramy dziedzińca wawelskiego stworzyły piękne tło dla cyklu koncertów, stojących na pierwszorzędnym poziomie. Atrakcja wysokiej klasy, oparta już na tradycji zeszłorocznych imprez muzycznych, które zyskały pełne uznanie wszystkich słuchaczy, ściągnęła na dziedziniec arkadowy zamku królewskiego tłumy publiczności. Pierwszy i trzeci koncert pod dyrekcją Grzegorza Fitelberga był poświęcony polskiej twórczości dzisiejszej i wczorajszej. Znana dobrze i często wykonywana uwertura „W Tatrach“ Żeleńskiego, jedynego przedstawiciela muzyki dawniejszej w programach tych festivalów, ukazała się w nowych barwach. Niejeden ze słuchaczy stwierdził w niej niewątpliwie wiele wartości, zapewne nie rewelacyjnych, lecz wskazujących dobitnie na po-

ważne stanowisko Żeleńskiego w historii polskiej muzyki symfonicznej. Nie osłabił tego wrażenia szeroko rozbudowany finał baletu „Miłość" E. Morawskiego, kompozytora operującego po mistrzowsku aparatem orkiestry, umiejącego z niej wydobyć bogatą skalę efektów dźwiękowych. Odrębne oblicze posiada Uwertura A. Szałowskiego, kompozycja o koncepcji nawskroś nowoczesnej. Nie chodzi tu oczywiście tylko o środki, których kompozytor używa; daleko ważniejszą rolę gra nastawienie Szałowskiego, zdecydowanie antyromantyczne, o wyraźnych tendencjach do osiągnięcia możliwie największej objektywności. Nowoczesną postawę posiada też „Suita Góralska" J. Ekiera, pomyślana w zasadzie raczej kameralnie niż symfonicznie. — W zestawieniu z tym programem słuchaliśmy II-ej Symfonii Szymanowskiego z zupełnie innym nastawieniem niż zwykle. Faktura dzieła wydawała się prosta i przejrzysta, romantyczne rozśpiewanie i klasycyzm konstrukcji wystąpiły w całej pełni.

Drugi z festivalów, poświęcony w całości twórczości Moniuszki, był jeszcze jednym potwierdzeniem słuszności zdania: nie ma muzyki starej i nowej, jest tylko muzyka zła i dobra; starych i tak dobrze znanych melodii słuchało się z prawdziwą przyjemnością, podziwiając ich nienaruszony przez ząb czasu urok. Ze śpiewaków, którzy wzięli udział w koncercie na pierwszy plan wysunęła się Ewa Bandrowska-Turska; J. Popławski śpiewał z muzykalnością, której mogliby mu pozazdrościć tenorzy, cieszący się daleko większą od niego sławą; trzeci solista A. Michałowski przedstawił się krakowskiej publiczności jako jeden z najlepszych polskich basów. Dyrygował M. Mierzejewski, chóry krakowskie przygotowane przez A. Kopycińskiego, brzmiały wyjątkowo dobrze.

W programie trzeciego festivalu (pod dyr. G. Fitelberga) znalazły się dwa dzieła dobrze znane, a to „Fantazja polska" Paderewskiego i „Zygmunt August" Walewskiego, oraz kilka nowości, jak jedna z najbardziej wartościowych polskich kompozycji, napisanych w ostatnich czasach, „Poemat żałobny" Woytowicza i barwne „Wariacje" R. Palestra. Swojego rodzaju „nowością" dla krakowskiej publiczności był też nie grany dotąd u nas „Epizod na maskaradzie" Karłowicza.

Festivale wawelskie dały wielce interesujący przegląd dzieł dawniejszych i nowych. Kompozycje te wykonane znakomicie przez jedną z najlepszych orkiestr europejskich, musiały wzbudzić szacunek nawet u tych, którzy szukają wyższych wartości jedynie za granicą. Polskie Radio może się poszczycić nową, wysoce wartościową pozycją, która powiększyła w sposób wydatny dorobek naszej kultury w ostatnich latach.

Normalne prace Filharmonii Krakowskiej zakończył koncert w dniu 30 maja, jeden z lepszych w tym sezonie. Program, zawierający przeważnie utwory współczesnych kompozytorów polskich, został przygotowany z dużą, jak na nasze stosunki, starannością. Niestety znaczne trudności zawarte w nim nie zawsze znajdowały odpowiednik w możliwościach zespołu. Orkiestrę prowadził pewną ręką dyr. Stefan Śledziński-Lidzki, kapelmistrz pełen umiaru i poważnej muzykalności; solistką była znana krakowska śpiewaczka, Maria Bieńkowska.

W dziedzinie koncertów solowych panowała zupełna cisza, przerywana jedynie cotygodniowymi audycjami Stowarzyszenia Młodych Muzyków.

W. Poźniak

POZNAŃ

Tak się złożyło, że o końcu sezonu mogę podać wiadomości tylko z drugiej ręki, ponieważ z powodu choroby nie słyszałem ani występów słynnej pary śpiewaków włoskich — Toti Dal Monte i Luigi Monte Santo, których Poznań ostatnio właśnie podziwiał w Rigoletto — ani tenora rumuńskiego Dinu Badescu, śpiewającego w Tosce i Fauście — ani wiolonczelisty niemieckiego Schwarzenberga, grającego na ostatnim poranku sezonu pod dyr. Z. Latoszewskiego — ani wreszcie nie widziałem sensacyjnego zespołu hinduskich tancerzy z Uday-Shan-Kał na czele i nie słyszałem ich muzyki. Występ taneczny tego zespołu był podobno niezwykle ciekawy i długo o nim w mieście mówiono.

Obecnie rozpoczął się sezon letni, t. zn. że opera jest zamknięta, orkiestra symfoniczna gra na wolnym powietrzu, a w mniejszych salach koncertowych odbywają się liczne popisy różnych szkół muzycznych, zrzeszeń pedagogicznych i kursów prywatnych.

Te popisy właśnie, które w Poznaniu — a zdaje się i gdzieindziej także — są z roku na rok liczniejsze nie zgadzają się jakoś z powszechnie ponującym u nas zdaniem o zaniku zamiłowania i zainteresowania do muzyki, o naszej obojętności dla tej sztuki.

Prawdą jest, że szkoły muzyczne i prywatni nauczyciele walczą z wielkimi trudnościami, ale — jak ostatnie lata wykazują — przyczyna tego tkwi nie w naszej niemuzykalności, lecz w biedzie ogólnej, która zmusza nauczycieli do pobierania bardzo niskich (nieprawdopodobnie niekiedy niskich) opłat za naukę, i liczenia się ponadto z tym, że nawet te nędzne grosze nie będą wpływały regularnie. W tym są właściwe przyczyny nędzy, panującej pomiędzy pedagogami muzycznymi i trudności z jakimi walczyć muszą szkoły. Bo jednak chętnych do nauki jest bardzo dużo, znacznie więcej niż np. w szkołach sztuk pięknych. Stwórzmy tylko lepsze warunki materialne życia a poprawa i w tej dziedzinie wystąpi bardzo dobitnie na jaw. Te same przyczyny działają i na terenie teatrów. Opera poznańska przekonała się o tym bardzo wyraźnie, i teraz już wie, że przy niskich cenach ma publiczność zapewnioną nawet na Żydówce czy innym Rigoletto a przy podwyższonych i największe sławy nie przyciągną pełnej widowni, Biedni jesteśmy poprostu.

Na karb tej biedy należy też chyba zapisać owe, tak znaczne rozbieżności pomiędzy zapowiedziami i planami na początku każdego sezonu a tym, co wykzuje bilans przy końcu. Istotnie, każda premiera kosztuje dużo pieniędzy; dlatego z premier w pełnym tego słowa znaczeniu była — jedna. Utwory symfoniczne dobrych współczesnych kompozytorów są drogie; dlatego nie znamy ani Hindemitha, ani Strawińskiego, ani Berga, a Szymanowski grywany bywa z wielkimi trudnościami. Wielcy kapelmistrze są również bardzo drodzy; dlatego o wielu z nich publiczność nasza nawet nie słyszała i t. d., i t. d.

Bieda! Bieda! Ciągle we wszystkim bieda! Zrobiliśmy z niej już naprawdę cnotę ewangieliczną i niemal dumę narodową, zamiast zdobyć się na wysiłek, urwać jej łeb (bo inaczej to ona nam urwie) i zacząć wreszcie prawdziwe życie.

St. Wiechowicz

KATOWICE

Okres od ostatniego sprawozdania z ruchu koncertowego w Katowicach, zamieszczonego w „Muzyce Polskiej", odznaczał się wyjątkową ruchliwością. Koncerty wszelkiego rodzaju, lub pokrewne im imprezy, sypały się jak z rogu obfitości. Z tej tedy przyczyny moment recenzji, ograniczę do minimum, poprzestając raczej na syntetycznym oświetleniu najbardziej charakterystycznych dla danej produkcji cech — gdyż obszerniejsze omówienie musiałoby znacznie przekroczyć ramy, zakreślone dla korespondencji niniejszej.

Jeszcze przed świętami Wielkiej Nocy odbył się koncert czołowych laureatów (I i II nagroda) Konkursu Chopinowskiego, Jakuba Zaka i Rozy Tamarkiny pianistów sowieckich. Bardzo wysoka klasa ich produkcji nie wywołała żadnych zastrzeżeń co do lokat, przyznanych im w Warszawie. P. Zak imponuje olbrzymią techniką i niezwykle rozległą skalą odtwórczą (świetny zarówno w Bachu, jak i w Chopinie), p. Tamarkina — młodzieńczą brawurą i niezwykłym w jej wieku (szesnaście lat!) zrozumieniem Chopina oraz wspaniałą również techniką.

Bardzo sympatyczne wrażenie wywarł koncert na kolonie letnie Polskiego Ewangelickiego Stowarzyszenia Niewiast w Katowicach. P. Maria Dobrowolska-Gruszczyńska zaprezentowała nieprzeciętną muzykalność, oraz duże walory swego bardzo sprawnego sopranu koloraturowego. Trio amatorskie (p. E. Unnakowa, oraz p. inż. Puchalski i Unucka) przedstawia niepośledni już poziom w wykonaniu kameralnych utworów Mendelssohna, Glinki i Czajkowskiego.

Świetne wrażenie pozostawił koncert znanych już na naszym terenie artystek francuskich, skrzypaczki p. Buysse-Rolin i pianistki p. Francine de Hagen. Sonaty Bacha, Mozarta i Beethovena w ich wykonaniu były wzorem stylu, doskonałego technicznego opanowania, oraz idealnego wzajemnego rozumienia się i zgrania.

W VI Koncercie Symfonicznym Tow. Muz. wystąpił gościnnie młody skrzypek polski, p. Józef Salacz. Gra jego, pełna zrównoważenia i skupienia, zawiera pierwiastki, które pozwalają przewidywać dlań duże możliwości. Dobrze postawiona technika i precyzja rytmiczna zdradzają doskonałą szkołę. Koncert A-dur Mozarta w jego wykonaniu zawierał wiele pierwszorzędnych momentów (finał).

Wykonane w tym koncercie „Akwarele" (preludia symfoniczne) Mariana Cyrusa-Sobolewskiego, jeden z ostatnich utworów tego utalentowanego kompozytora, zjednały ich twórcy huczny aplauz. Stanowiły one cykl bardzo różnorodnych, zamkniętych kompozycji „miniatur" symfonicznych, nie mających między sobą żadnej organicznej łączności. Uderza

w nich bogactwo barw i nastrojów, oraz mistrzowska szata harmoniczna i instrumentalna — co zresztą u tego niezwykle uzdolnionego kompozytora nie jest żadną niespodzianką. „Akwarele" zaliczyć należy do najlepszych utworów Cyrusa-Sobolewskiego.

Orkiestra sumiennie przygotowana i poprowadzona przez Zbigniewa Dymmka, spełniła tym razem swe zadanie bez zarzutu.

Koncert Krakowskiego Zespołu Kameralnego, pp.: Nierychło, założyciel i kierownik (obój), Skawiński (flet), Gemrot (klarnet), Laszczyk (waltornia), Michniewski (fagot) i dr. Nediani (fortepian) — należał do najbardziej udatnych imprez tego rodzaju. Wykonawcy jego stanowią już organizm bardzo zwarty, zżyty, zgrany doskonale i bez trudności wydobywają z wykonywanego utworu maksimum efektów, nieraz bardzo subtelnych i niebanalnych. Sympatycznym urozmaiceniem koncertu był występ pianisty zespołu, dr. Nediani'ego, również w roli kompozytora wdzięcznego „Pastorale" i Ronda. Nielicznie zebrana publiczność przyjmowała bardzo serdecznie wartościowy zespół kameralny, wraz z jego sympatycznym gościem z Italii, dr. Nediani'm, na czele.

Z owacyjnym przyjęciem spotkał się występ zdobywcy III nagrody na Konkursie Chopinowskim, najlepszego z Polaków, Witolda Małcużyńskiego. Ujrzeliśmy pianistę nad wiek (22 lat!) dojrzałego, rozporządzającego świetną, bardzo wykończoną techniką, o bardzo rozległym zasięgu (Bach, rewelacyjne wykonanie fantazji i fugi chromatycznej, Liszt, Chopin, wariacje Szymanowskiego). Bardzo bujny i szlachetny talent jego, rasowo polski, przedstawia wielkie możliwości. Mamy nadzieję, że w jego karierze artystycznej, którą rozpoczyna pod tak pomyślnymi auspicjami — Katowice będą odtąd stanowiły ośrodek, którego w swych podróżach artystycznych nie będzie nigdy omijał.

Niezwykłych przeżyć dostarczył nam występ chóru jugosłowiańskiego „Obilić". Strona głosowa nie stanowi jego najmocniejszego atutu, lecz za to pod względem dyscypliny i idealnego ześpiewania osiągnął on już chyba szczyty perfekcji. Zasługa to niewątpliwie w dużej mierze dwóch jego dyrygentów, pp. Svetolika Pascan-Koianova i Branko Dragutinovića, którzy są w tej dziedzinie skończonymi wirtuozami. Nic dziwnego tedy, że wykonane pod ich dyrekcją dzieła chóralne, zarówno ludowe, jak i czołowych kompozytorów jugosłowiańskich — stanowiły pod każdym względem rewelację. Spotkały się też z entuzjastycznym przyjęciem śląskiej publiczności, która znana jest z kultu dla zespołowej sztuki śpiewaczej i która tak świetne wyczyny, jakie nam zaprezentował chór „Obilić" — właściwie ocenić potrafi.

Gościły również w omawianym okresie na naszej estradzie dwie śpiewaczki-diseusy: p. Katherine Jarboro, murzynka z Ameryki, oraz Lucienne Boyer, Francuzka. Produkcja p. Jarboro, mimo jaskrawe brzmienie jej głosu, zawierała tyle pierwiastków szlachetnego artyzmu, stała na tak wysokim poziomie muzykalnym i ujmowała promieniującym z niej tak silnym czarem egzotyki — że wywołała prawdziwy entuzjazm bardzo niestety nielicznej garstki publiczności (na sali Teatru Wyspiańskiego było może 50 osób!). Koncert natomiast Lucienne Boyer odbył się przy prze-

pełnionej sali tegoż teatru i wywołał — na oko — podobne objawy zachwytu, lecz pod względem wartości artystycznej stał na odwrotnym biegunie w stosunku do kreacji p. Jarboro. Głos p. Boyer kompletnie zdarty, antypatyczna maniera kabaretowa z Montmartre, wszystko razem przeraźliwie wulgarne w swym monotonnym szablonie, oto synteza jej obecnego kunsztu. Popularne płyty jej — rzeczywiście nieraz prześliczne, jak np „Parlez-moi d'amour"... — musiały być naśpiewane niewątpliwie już bardzo dawno... Występ jej dla wielu Francuzów, przybyłych na koncert, był może rozrzewniającym przypomnieniem ich dalekiej ojczyzny — dla mnie był koszmarem.

VII koncert symfoniczny Tow. Muz. był sukcesem dyrygenta koncertu, p. Olgierda Straszyńskiego z Warszawy, który z brawurą poprowadził I Symf. Beethovena, oraz dzieła Kurpińskiego, Moniuszki, Żeleńskiego i Statkowskiego — oraz pianistki, p. Olgi Martusiewicz z Krakowa, uzdolnionej wykonawczyni koncertu a-moll Griega.

VIII koncert symfoniczny Tow. Muz. zawierał w swym programie obok nazwisk Mendelssohna, Mozarta (koncert fort. A-dur, wykonany przez p. Markiewiczównę) i Różyckiego — również nazwiska kompozytorów, zamieszkałych w Katowicach, mianowicie: prof. Władysławy Markiewiczówny (suita na dwa fortepiany, wyk. prof. Stefania Allinówna i kompozytorka), prof. Bolesława Szabelskiego (suita na orkiestrę, bardzo dobre „Vivace scherzando" i „Toccata"), wreszcie p. Michała Spisaka, tegorocznego absolwenta Śl. Konserwatorium Muz. w Katowicach, którego „Concertino" na instrumenty dęte celestę i harfę (zwłaszcza dwie pierwsze części: „Allegro" i „Andantino") są próbką bardzo wartościową szczerego talentu i dużej już wiedzy i techniki ich młodego twórcy. Orkiestrę starannie przygotował i poprowadził Zbigniew Dymmek.

Dla uzupełnienia obrazu ruchu muzycznego w stolicy Śląskiej wspomnieć należy o sezonie popisów w tutejszych szkołach muzycznych z Śl. Konserwatorium Muz. na czele — który jest w pełnym toku i wykazuje na tym odcinku wzrastające z roku na rok ożywienie.

Herbert Krzok

BYDGOSZCZ

Ruch koncertowy ostatnich miesięcy związany był nieomal całkowicie z działalnością Miejskiego Konserwatorium Muzycznego. Odbyły się dwie dalsze (IV i V) audycje Collegium Musicum: na pierwszej, poświęconej muzyce Brahmsa i R. Straussa wystąpili: Gertruda Konatkowska (fort.), Felicja Krysiewiczowa (sopran) i Zdzisław Jahnke (skrzyp.) z programem, zawierającym pieśni, dwie sonaty skrzypcowe oraz kilka utworów fortepianowych (Brahmsa); II-ga audycja zawierała w programie utwory na viola d'amore, wykonane z lśniącą techniką i głębokim wyczuciem stylu przez popularnego wirtuoza na tym instrumencie J. Rakowskiego z Poznania. Poza tym zespół kameralny Miejsk. Kons. Muz. w składzie: H. Wojciechowska, Fr. Kazimierczak (skrzypce), A. Rösler (altówka), Zdź. Wojciechowski (wiolonczela) i E. Rösler (fort.) wykonał kwintet fortepianowy f-moll J. Brahmsa.

Obie audycje, stojące na b. poważnym poziomie artystycznym cieszyły się jak wszystkie imprezy Coll. Mus. dużym powodzeniem.

Zgodnie z wieloletnią tradycją wystąpiło Miejsk. Kons. Muz. w Wielki Czwartek z koncertem oratoryjnym, wykonując tym razem przygotowane z wielką sumiennością i pietyzmem oratorium Haydna: „Stworzenie świata". Zespół wykonawczy tworzyli: F. Krysiewiczowa (sopran). R. Heising (bas), M. Sobieski (tenor), jako soliści — połączone chóry Miejsk. Kons. Muz. „Lutni" i „Św. Cecylii", oraz orkiestra symfoniczna Miejsk. Kons. Muz. Na symfonicznym poranku tejże uczelni wykonano: Beethovena uwerturę „Egmont", II symfonię, koncert fort. Es-dur, oraz Liszta koncert fort. Es-dur. Solistami byli uczniowie z klasy prof. Z. Lisickiego: M. Langerówna i A. Dyląg. Obydwa koncerty przygotował i prowadził, jako dyrygent — niżej podpisany.

Przy pomocy dorywczo zmontowanego zespołu podjął się wykonania IX Symfonii Beethovena (!) dyr. W. Winterfeld; impreza ta, to tylko jeden z licznych objawów anormalnych i niezdrowych stosunków, panujących ciągle jeszcze w muzycznym życiu prowincji.

Jako jedno z pierwszych miast w Polsce, uczciła Bydgoszcz pamięć Karola Szymanowskiego uroczystym wieczorem muzycznym, zorganizowanym pod egidą Rady Artyst.-Kult. miasta, z udziałem profesorów Miejsk. Kons. Muz.: F. Krysiewiczowej, Zdź. Jahnkego i Z. Lisickiego. Okolicznościowy referat wygłosił niżej podpisany. Świetne pod wgl. technicznym, głębokie w wyrazie i nastroju wykonanie szeregu utworów Szymanowskiego, pochodzących z różnych okresów jego twórczości wywarło na publiczności głębokie wrażenie i zbliżyło ją do trudnej i wzniosłej sztuki zgasłego mistrza; wieczór ten należał niechybnie do najbardziej ciekawych i muzycznie wartościowych imprez mijającego sezonu.

Alfons Roesler

GDYNIA

Życie muzyczne w Gdyni jest jeszcze słabo rozwinięte.

Powodem małej ilości imprez muzycznych jest w dużej mierze słabe zainteresowanie publiczności muzyką, co często stwarza takie sytuacje, że na koncertach stutysięczne miasto jest reprezentowane przez... kilkanaście osób.

Nic też dziwnego, że organizatorzy imprez muzycznych (Tow. Muzyczne, Szkoła Muzyczna im. Fr. Chopina i t. d.) w obawie dużego i pewnego deficytu, rezygnują nieraz z naprawdę wartościowych ofert wybitnych artystów.

Społeczeństwo tutejsze w wirze wartkiego życia i interesów nie ma wprost czasu na żywsze zainteresowanie się muzyką. Objaw ten zresztą do pewnego stopnia zauważyć można w całym kraju, w Gdyni siłą rzeczy objawić się on musi w wyższym stopniu. Wartoby jednak, żeby, jak i inne większe miasta w Polsce, Gdynia stworzyła sobie pewną tradycję kulturalną, częściowo chociażby odpowiadającą silnie rozwiniętemu życiu gospodarczemu.

W myśl tych postulatów powstają nieraz bardzo piękne i na szeroką skalę

zakrojone projekty, jak np. pomysł zorganizowania latem leśnej, czy nadmorskiej opery (projekt inż. Dudzińskiego, prezesa Zw. Ork. i Chórów).

W tym celu zorganizował się specjalny komitet, złożony z przedstawicieli społeczeństwa gdyńskiego, aby, przy poparciu Komisariatu Rządu, zrealizować w bieżącym sezonie przedstawienia „Halki", „Aidy" i t. d. na otwartym powietrzu na polance redłowskiej pod Gdynią.

Przy energii przewodniczącego Komitetu inż. Dudzińskiego wszystko zapowiadało się jak najlepiej. Wybrano odpowiednie miejsce nad morzem, wszczęto pertraktacje z operą warszawską, z solistami, chórami i t. d. Oprócz paru przedstawień operowych, w Orłowie miał się odbyć cykl stałych koncertów w specjalnie zbudowanej muszli. Niestety, gdy przyszło do realizacji projektu, okazało się, że koszta wystawienia opery przewyższają daleko sumę, przeznaczoną na ten cel przez Komisariat Rządu, wobec czego trzeba było na razie zrezygnować z pięknych myśli.

Największym wydarzeniem muzycznym w kwietniu był występ akademickiego chóru jugosłowiańskieg „Obilic", z czego mogły miejscowe chóry dużo skorzystać. Za nieprzeciętne walory śpiewacze chór zbierał duże owacje.

W dniu 1 maja odbył się koncert symfoniczny połączonych orkiestr 64 i 65 p. p. z Grudziądza pod dyr. por. Szpuleckiego.

W Sopotach i Gdańsku wystąpili z własnym koncertem (prel. i fuga Bacha, Koncert skrz. Mendelssohna etc.) 2 uczniowie gdyńskiej Szkoły Muzycznej im. Fr. Chopina, bracia 13-to i 15-to letni Skrzypcowie (klasa dyr. Roesnera — skrzypce i prof. Roemerowej — fortepian), zdobywając świetną grą publiczność.

Audycje szkolne odbywają się w sali K. P. W. i są już drugi rok organizowane przez dyr. Szkoły Muzycznej im. Fr. Chopina Zdzisława Roesnera, członka Komisji Międzyszkolnej.

W audycjach szkolnych udział brali: T. Mayzner oraz prof. Szkoły Muzycznej: Krystyna i Zdzisław Roesnerowie (fortepian i skrzypce), J. Gorzechowska (śpiew), Z. Janczewska-Rybałtowska, H. Rabieżyna, N. Rauhudtowa (fortepian), A. Ziabicka (prelekcja), kpt. A. Dulin (prelekcja i dyr. Ork. Mar. Woj.), W. Betlejemski organy i dyr. chórem „Symfonia"). Audycje stały na wysokim poziomie artystycznym.

Kaszuba

SKIERNIEWICE

Od dwóch lat istnieje w Skierniewicach stały ruch koncertowy, zorganizowany przez Sekcję Muzyczną Towarzystwa Artystycznego, przy współudziale „Ormuzu".

W sezonie 1935/36 Sekcja urządziła 10 koncertów symfonicznych, ujętych w 2 cykle abonamentowe. Pierwszy z nich, złożony z 5-ciu koncertów obejmował główne kierunki w muzyce, drugi — zawierał utwory różnych kompozytorów. Na koncertach wystąpili w charakterze solistów artyści „Ormuzu" tej miary, co St. Szpinalski (koncert fort. Haydna), E. Umińska (koncert Karłowicza) i in.

W sezonie 1936/37 odbyło się w Skierniewicach 9 koncertów symfonicznych, z tych jeden poświęcony był muzyce religijnej. Jako soliści wystąpili artyści „Ormuzu": E. Szabrańska, A. Szlemińska, T. Łuczaj, St. Jarzębski (koncert skrzyp. Beethovena) W. Małcużyński (koncert fort. f-moll Chopina), A. Gołębiowski i in. Główną wykonawczynią tych koncertów była orkiestra symfoniczna 18 pp., powiększona skrzypkami cywilnymi, która prowadzona doświadczoną i pewną ręką swego kapelmistrza por. K. Wójcika, oraz St. Janiszewskiego, dyrektora miejscowej szkoły muzycznej, stała na wysokości swego zadania, wykonując ku ogólnemu zadowoleniu utwory symfoniczne Mozarta, Beethovena, Schuberta, Webera, Wagnera, Moniuszki, Żeleńskiego, Karłowicza, Maklakiewicza i innych, wywiązując się również dobrze z akompaniamentów do koncertów fortepianowych i skrzypcowych.

Każdy koncert był poprzedzony prelekcją, a trudniejsze utwory — objaśnieniami St. Janiszewskiego.

Publiczność, stała i liczna, zorganizowana przez abonamenty, żywo reagowała na wszelkie przejawy artyzmu wykonawców.

Akcja w kierunku podniesienia kultury muzycznej w Skierniewicach, uwieńczona owocnymi rezultatami, zawdzięcza swe powodzenie całemu szeregowi czynników: istnieniu pięknej sali koncertowej, obecności orkiestry symfonicznej 18 pp., prowadzonej doświadczonym i fachowym kierownictwem 2-ch muzyków: por. K. Wójcika i dyr. S. Janiszewskiego, wreszcie sprężystej organizacji koncertów, spoczywającej w rękach inż. St. Domańskiego, prezesa Towarzystwa Artystycznego w Skierniewicach.

Arma

KRZEMIENIEC

Zjawiskiem niezmiernie rzadkim w Polsce jest szczery i bezpośredni stosunek do sztuki, a zwłaszcza do muzyki: lubimy ją słuchać — ale nie zawsze dobrze, o poznanie zaś bliższe i zrozumienie nie troszczymy się wcale. Radio w dużej mierze zaspakaja fałszywe, powierzchowne apetyty, nie pogłębia jednak stosunku do sztuki, przeciwnie — aktywność artystyczną usypia. Dziedzina tonów jest wciąż jeszcze u nas obcą i daleką, nie przenika życia, nie jest codziennym klimatem, potrzebnym do pełnego oddechu. To też radosnym i niezwykłym zdarzeniem w Krzemieńcu był koncert chóru nauczycielskiego, który dał nam poznać ludzi naprawdę kochających muzykę i ocenić ich pracę, stającą się ważnym czynnikiem kulturalno-wychowawczym naszych kresów. Chór nauczycielski pod dyrekcją p. Jana Gipskiego obchodził dnia 2 maja r. b. pięciolecie swego istnienia. Ten pierwszy etap, sądząc z jubileuszowego koncertu, dał naprawdę nieprzeciętne wyniki. Zespół z punktu, pierwszą pieśnią podbił i oczarował publiczność i trzymał ją w napięciu żywego zainteresowania przez cały wieczór, wypełniony bogatym repertuarem. Chór doskonale ześpiewany posiada zapał, inteligencję muzyczną i doskonały materiał głosowy. Każdy z nich i wszyscy razem, owiani jakąś twórczą radością, narzucali swój entuzjazm sali siłą najcudowniejszą — siłą frazy muzycznej. Słuchając koncertu byliśmy świadkami najmilszego zjawiska: współpracy pełnej harmonii i zrozumienia

chóru ze swym dyrygentem. P. Gipski, niestrudzony, umiejętny organizator wykazał ile może zrobić sumienna praca w pogłębieniu odczucia muzycznego i w rozszerzeniu skali wykonawczej; od powagi beethovenowskiego „Hymnu do nocy", przez „Wschód słońca" Taniejewa, do liryki szubertowskiej „Lipy" i sentymentu moniuszkowskiej „Gołąbeczki"; a dalej pełne stylowego poczucia ukraińskie „Wasyłeczky" Łysenki i wreszcie harmoniczne i techniczne trudności współczesnych pieśni Sikorskiego i Wiechowicza. Młody dyrygent jest sam kompozytorem; usłyszeliśmy pieśń: „Siwy koniu" — rumak jego pełen rasy, temperamentu i artystycznego umiaru, pozwala wnioskować o talencie autora.

Przemiły nastrój rozentuzjazmowanej sali i serdeczny kontakt audytorium z artystami wzmocniło jeszcze przemówienie Inspektora szkolnego p. Bronisława Robaka. Jak prawdziwy ojciec o swych dzieciach mówił prosto i serdecznie o tej pięknej pracy nauczycielstwa powiatu krzemienieckiego, o tym radosnym wysiłku, jaki podejmują dla ukochanej sztuki i jakie korzyści przynoszą ogólnej kulturze. Boć wielkiego wysiłku wymaga stworzenie chóru o takim poziomie przez ludzi, obarczonych fachową pracą. A jednak zapał i miłość do pieśni przezwycięża wszelkie trudności; na każdą sobotnią próbę zjawiają się chórzyści w komplecie, nie bacząc na pogodę i oddalenie — wielu przybywać musi z odległych wsi.

„Widać Bóg błogosławi im, bo pracują w atmosferze zgody, radości i zapału". — Tymi słowami zakończył. My dodamy jeszcze, że Bóg pewnie kocha ich śpiew, siejący dobro i piękno, a publiczność krzemieniecka i całego Wołynia wdzięczna im jest za budzenie pieśnią w duszach słuchaczy żywych uczuć i najgłębszych wrażeń.

Elżbieta Zaleska-Dorożyńska

III-ci ROK DZIAŁALNOŚCI ORMUZU

Czytelnicy „Muzyki Polskiej" zapewne już nieraz odczytywali kronikę „Z ORMUZ'u". Roczne, półroczne, miesięczne sprawozdania ukazywały się prawie w każdym numerze, drukowane były również bardzo często w „Gazetce Muzycznej" i... bardzo rzadko gdzieindziej. Ta znamienna obojętność tym bardziej usprawiedliwia nas do skreślenia tego sprawozdania z działalności w ubiegłym sezonie koncertowym. Przecież te zgórą 1500 zorganizowanych koncertów i audycyj, które mogą być dobre lub złe, to — wprowadzenie w życie i realizowanie obowiązkowych dla szkół audycyj; to — nareszcie konkretna próba wyprowadzenia naszego społeczeństwa z impasu, z obojętności do muzyki; to—zatrudnienie artystów; wreszcie jest to sprawa subsydiów rządowych, które mogą być lepiej lub gorzej zużytkowane.

Czy są już jakieś wyniki, czy jest postęp? Jakie są trudności?

1. Cudów jeszcze nie ma. Będą. Tymczasem obserwujemy wzrastające zainteresowanie muzyką. Przykład? — Bardzo udane audycje i koncerty symfoniczne w Płocku i Radomiu, 3 komplety Filharmonii wykupione przez młodzież warszawskich gimnazjów na audycje symfoniczne. Prze-

szło 4 tysiące biletów nabytych dobrowolnie przez młodzież na koncerty ORMUZ'u w Konserwatorium. Wzrost frekwencji na koncertach i audycjach. Wzrastające zapotrzebowania na audycje z miast prowincjonalnych. Powodzenie „Gazetki Muzycznej".

2. Postęp? Oto zestawienie:

	Rok		
	I	II	III
Ilość produkcyj ORMUZ'u	334	566	614
Ogólna frekwencja	79.000	144.000	179.000
Przeciętna frekwencja audycyj prowincj.	322	346	370
Ogólna ilość artystów-wykonawców	55	80	105

Wyraźny postęp wykazują dochody z produkcyj, a wraz z tym wzrostem i zwiększeniem się ilości produkcyj podwyższa się stale ogólna suma honorariów wypłaconych artystom. Pewnego rodzaju postęp wykazuje również pozycja subsydiów. Postęp... malejący. Takie jednoczesne diminuendo i crescendo, bo ilość zorganizowanych produkcyj jednak wzrosła!

3. Trudności? O, tych nie brak. Więc przede wszystkim brak większych i stałych subsydiów, krępujący zakreślanie naszych zamierzeń. Brak dobrych fortepianów i odpowiednich sal. Brak na prowincji muzyków o społecznym nastawieniu, którzy przede wszystkim powinniby przyczynić się do budzenia ruchu muzycznego w swoim mieście. Bo udany koncert i dobra audycja — to tylko kwestia odpowiedniego organizatora na miejscu. Jeśli jest energiczny i posiada autorytet — akcja muzyczna rozwija się pomyślnie. Czasem też ORMUZ odczuwa brak odpowiednich artystów-wykonawców i prelegentów. Bo praca artystów ORMUZ'u, chociaż bardzo wdzięczna, jest trudna i odpowiedzialna.

Omawiając 3-ci rok działalności należy scharakteryzować każdy z rodzajów produkcyj ORMUZ'u. Bo są różne:

I. Audycje na prowincji.

Odbyło się 240 audycyj dla 120 szkół w 64 miastach:

na Wileńszczyźnie i w Nowogródczyźnie: Dzisna, Postawy, Święciany, Wilno, Oszmiana, Wilejka, Mołodeczno, Lida, Szczuczyn, Grodno, Suwałki, Augustów, Baranowicze, Swisłocz, Nowogródek, Słonim. Wołkowysk.

w Lubelszczyźnie: Węgrów, Siedlce, Łuków, Radzyń, Biała Podl., Leśna, Puławy, Lublin, Kraśnik, Chełm, Krasnystaw, Zamość, Tomaszów, Hrubieszów, Sokal, Janów.

na Wołyniu: Łuck, Krzemieniec, Dubno, Ostróg, Równe.

w Białostockim: Brześć, Bielsk, Hajnówka, Białystok, Łomża, Ostrów Maz.

na Pomorzu i w Poznańskim: Toruń, Bydgoszcz, Świecie, Chełmno, Tczew, Chełmża, Pelplin, Ostrów Wklp.

w Warszawskim: Ciechanów, Płock, Gostynin, Zgierz, Łask, Piotrków, Tomaszów Maz., Łódź, Kalisz.

w Krakowskim: Radom, Jasło, Skarżysko.

Organizacja audycyj muzycznych dla młodzieży jest główną osią działalności ORMUZ'u. Z chwilą ukazania się Okólnika Min. W. R. i O. P. z dnia 11. IX. 1935 o obowiązku urządzania w szkołach średnich 9 audycyj w ciągu roku szkolnego, otworzył się nowy teren pracy. ORMUZ, który w I-szym roku działalności na własną rękę zainicjował organizowanie audycyj szkolnych, teraz, powołując się już na rozporządzenie Min. Oświaty, z roku na rok mógł rozszerzać swą działalność w tym kierunku. I chociaż dotychczas jeszcze nie objął swym zasięgiem wielkiej ilości miast, to jednak postęp cyfr ogólnej ilości audycyj szkolnych pozwala oczekiwać dalszego rozszerzenia akcji ORMUZ'u. Rozwija się ona naogół pomyślnie. Ilość zapotrzebowań na audycje stale wzrasta. Młodzież słucha coraz lepiej. Z artystami został nawiązany serdeczny kontakt.

Ścisła współpraca została nawiązana z Kuratoriami Lubelskiego i Wileńskiego Okręgu Szkolnego. Tam też odbyło się najwięcej audycyj.

II. Koncerty na prowincji.

Odbyło się 109 koncertów w 60 miastach, wymienionych wyżej. Wykaz ten dopełniają: Tarnów, Kielce, Ostrowiec, Skierniewice, Grudziądz, Wąbrzeżno, Nieśwież, Zdołbunów, Szumsk, Białokrynica, Wiśniowiec. W tym roku przybyły cenne placówki jak nprz. Radom, Kalisz, Łódź i nowe wdzięczne tereny na Wileńszczyźnie północnej, w Nowogródzkim i na Pomorzu. Intensywną akcję ORMUZ'u na tym ostatnim terenie należy zawdzięczać współpracy z dyrektorem Konserwatorium w Toruniu p. Perkowskim.

Koncerty są organizowane zawsze przy współdziałaniu miejscowych instytucyj. Cenną pozycją są koncerty organizowane dla robotników w Radomiu, Tomaszowie Maz., Hajnówce.

III. Koncerty i audycje symfoniczne na prowincji.

2 koncerty i 2 audycje w Płocku i Radomiu były najzupełniej udane. Wywołały żywy oddźwięk. Akcję w tym kierunku należy kontynuować i rozszerzyć.

Niezależnie od tych koncertów z udziałem Orkiestry Filharmonii Warszawskiej, w Skierniewicach odbyło się 6 koncertów symfonicznych z udziałem orkiestry symf. 18 p.p. Koncerty te były zorganizowane przez miejscowe Tow. Art. przy pomocy ORMUZ'u.

IV. Audycje symfoniczne w Warszawie.

Zapoczątkowane w tym roku na zamknięcie cyklu audycyj, zakreślonych planem Ministerstwa 3 audycje dla młodzieży gimnazjów warszawskich, również bardzo dobrze się udały. Programy tych audycyj były podane w poprzednim numerze „Muzyki Polskiej".

V. Audycje w gimnazjach warszawskich.

Odbywały się w 37 gimnazjach żeńskich, w 17 męskich i w 3 Instytutach. Ogółem odbyło się 244 audycje. Zespół artystów składał się prze-

ważnie z 2 solistów, akompaniatora i prelegenta. Jak już nieraz zaznaczaliśmy, szkoły męskie są wyraźnie zdystansowane w zamiłowaniach muzycznych przez dziewczęta. Ta dysproporcja nasuwa refleksje i obawy o profil kulturalny przyszłych mężów i ojców... ale miejmy nadzieję, że w czas się opamiętają i przestaną „kopać". Audycje w gimnazjach warszawskich organizowane są coraz systematyczniej i w 3-cim roku daje się zauważyć wyraźny postęp w umuzykalnieniu audytorium.

VI. Koncerty w Konserwatorium.

W ubiegłym sezonie ORMUZ przejął od S. M. D. M. organizację audycyj w Konserwatorium. Z 14-tu koncertów 7 było poświęconych dawnej muzyce, w programach innych 7-iu znajdowały się utwory z epok późniejszych i muzyki współczesnej. Wywołało to protest niektórych miłośników dawnej muzyki Skądinąd objaw bardzo cenny: wyrażone zdecydowanie zamiłowania muzyczne. To należy szanować. Na zaznaczenie zasługuje fakt uczęszczania na te koncerty młodzieży szkolnej i bezrobotnej inteligencji, której są zaofiarowane bezpłatne bilety.

Wykonawcy.

W wykonaniu programów i audycyj ORMUZ'u wzięło udział wielu wybitnych artystów. Im to należy zawdzięczać pomyślny rozwój akcji ORMUZ'u. Wymieniamy ich nazwiska w kolejności największego ich udziału w pracy ORMUZ'u:

Śpiew:

A. Szlemińska
J. Zwidrynówna
I. Strokowska Faryaszewska
St. Korwin-Szymanowska
M. Karwowska
E. Szabrańska
T. Mazurkiewiczowa
W. Łozińska
H. Adamczykówna
J. Bardy
J. Hupertowa
M. Roberts
T. Łuczaj
S. Witas
A. Gołębiowski
M. Janowski
A. Michałowski
K. Czekotowski
W. Łuczyński
A. Dobosz

Fortepian:

Z. Dygat
S. Szpinalski (Wilno)
H. Sztompka
W. Małcużyński
P. Lewiecki
E. Rösler (Bydgoszcz)
J. Ekier
J. Grabowska (Płock)
J. Wysocka-Ochlewska
M. Trombini-Kazurowa
B. Woytowicz
W. Lehrówna

Wiolonczela i altówka:

T. Kowalski
Z. Adamska
H. Kowalska
T. Gocławski
M. Szaleski
H. Trzonek

Skrzypce:

E. Umińska
S. Jarzębski
W. Kochański
J. Szpinalski
J. Draże
K. Koszeliński
S. Rapczyński
H. Palulis
S. Herman
S. Tawroszewicz
S. Rachoń
I. Kaźmierczak (Bydgoszcz)
I. Skomorowska
G. Bacewiczówna

Inne instrumenty:

S. Snieckowski (obój)
L. Kurkiewicz (klarnet)
B. Rutkowski (organy)
E. Wojakowski (flet)
K. Zdoliński (organy)
A. Junowicz (flet)
A. Walczak (waltornia)
M. Orłow (fagot)
I. Prokopowicz (harfa)

Akompaniament:

S. Nadgryzowski
K. Bacewicz
J. Garztecka
J. Sulikowski
J. Lefeld
T. Wojtaszewska
A. Bukin
W. Walentynowicz
E. Blauth

Zespoły kameralne:

Kwartet Smyczkowy Polskiego Radia, Kwartet Polski, Trio Fortepianowe Pom. Tow. Muz., 3 inne zespoły tria fortep. i 5 różnych zespołów kameralnych.

Chóry:

Chór Kościoła Zbawiciela i Polskiej Kapeli Ludowej.

Orkiestry:

Filharmonii Warszawskiej, Kameralnej S. M. D. M., 18 p.p. w Skierniewicach.

Dyrekcja:

M. Mierzejewski, Cz. Lewicki, O. Straszyński, J. Oziminski, T. Zalewski, S. Janiszewski, B. Wójcik, B. Rutkowski, S. Kazuro.

Prelekcje:

M. Stroiński, S. Osmołowski, B. Rutkowski, T. Mayzner, H. Rylke, S. Kisielewski, M. Piotrowska.

Oprócz wyżej wymienionych w produkcjach ORMUZ'u brali udział jeszcze inni artyści, którzy byli angażowani dorywczo lub występowali w zespolach kameralnych.

Ogólna ilość artystów-wykonawców: 105 solistów i 17 zespołów kameralnych i orkiestrowych.

(Słyszeliśmy raz zarzut, że ORMUZ to „klika". W takim razie — dość duża klika).

Na zakończenie należy wymienić te miasta i szkoły, które specjalnie starały się o zorganizowanie systematycznych audycyj ORMUZ'u w ubiegłym sezonie szkolnym i które zajęły w tej szlachetnej „konkurencji" pierwsze miejsca.

Na prowincji: Lublin — 24, Radom — 15, Płock — 12 (w tym 2 symf.), Biała Podl. — 12, Chełm — 10, Kalisz — 9, Łódź — 9, Zamość — 8, Piotrków — 7.

W Warszawie: Gimnazja żeńskie:			*Gimnazja męskie:*	
I Miejskie Rękodzielnicze		12	im. A. Mickiewicza	11
Prywat. gimn.	Z. Wołowskiej	9	„ Rejtana	9
„ „	H. Taniewskiej	8	„ Zamoyskiego	8
„ „	M. Gagatnickiej	8	„ M. Reja	7
„ „	Lange	8	„ Św. Wojciecha	6
„ „	Michalskiej	8	„ Władysława IV	6
„ „	Sierpińskiej	8	„ J. Lelewela	6
„ „	Rzeszotarskiej	7	„ Gen. Sowińskiego	5
Państw. gimn.	Król. Jadwigi	7	„ Röslerów	5
„ „	N. Żmichowskiej	7		
Prywat. gimn.	Malczewskiej	6		
„ „	Jankowskiej-Statkowskiej	6		
Państw. gimn.	Emilii Plater	6		

Miasta przodujące w ilości koncertów: Płock, Radom, Janów Lub., Krzemieniec, Szumsk, Dubno, Zdołbunów, Równe, Zgierz, Tomaszów Maz., Chełmno, Ostrów Maz.

Oto w zarysie bilans 3-go roku działalności ORMUZ'u.

Dopełnieniem niech będą kroniki, które ukazywały się w poprzednich numerach i w „Gazetce Muzycznej".

3 lata działalności dało nam wiele doświadczeń. Jedno z nich: działać rozważnie i systematycznie. Gdy pytano raz ogrodnika angielskiego, w jaki sposób uzyskuje się tak gęstą i trwałą wegetację na trawiastych kortach tenisowych — odpowiedział: „To bardzo proste: trzeba siać i strzyc, siać i strzyc" ...i tak przez lat 10". Właśnie o to chodzi. O te 10 lat systematycznej pracy nad umuzykalnieniem młodzieży i społeczeństwa.

Musimy ją wykonać.

T. O.

KRONIKA

POLSKA

Bydgoszcz

Zmarł tutaj w maju prof. *Zygmunt Urbanyi*, znany pedagog, krytyk muzyczny i kompozytor (pozostawił m. in. kilka oper).

Kraków

W ramach *„Dni Krakowa"* odbyły się na dziedzińcu wawelskim *trzy koncerty orkiestry symfonicznej Polskiego Radia*, zwiększonej do 100 osób. Pierwszy koncert pod dyr. *Grzegorza Fitelberga* odbył się dnia 5 czerwca. Wykonano utwory Żeleńskiego, Morawskiego, Szymanowskiego, Ekiera i Szałowskiego. Następnym koncertem poświęconym twórczości Moniuszki w dniu 8 czerwca dyrygował *Mieczysław Mierzejewski*. Udział w koncercie wziął chór krakowski oraz soliści Ewa Bandrowska-Turska, Aleksander Michałowski i Janusz Popławski. Koncert ten był transmitowany do Ameryki. Trze-

cim koncertem dnia 10 czerwca dyrygował *Grzegorz Fitelberg,* solistą był pianista Henryk Sztompka. Wykonano utwory Woytowicza, Wallek-Walewskiego, Palestra, Karłowicza i Paderewskiego. Sukces artystyczny koncertów był ogromny.

Lwów

Dr. Witold Ziembicki, prof. historii medycyny na uniwersytecie lwowskim wydał I-ą część dzieła p. t. *„Myśliwstwo a muzyka"*. Autor omawia w tym dziele polskie utwory operowe i wokalne, których tematy względnie teksty mają coś wspólnego z myśliwstwem. W II-ej części swej pracy omówi autor właściwą muzykę myśliwską t. j. pobudki, fanfary, rogi etc.

*

Rozgłośnia Polskiego Radia we Lwowie nadała w czasie Dni Lwowa specjalny koncert, poświęcony kompozytorom lwowskim.

*

Zarząd miejski we Lwowie uchwalił oddać dzierżawę teatru miejskiego p. Warneckiemu.

Łódź

Rada naczelna Zjednoczenia Polskich Związków Śpiewaczych i Muzycznych oraz kapituła odznaki honorowej Zjednoczenia przyznały odznakę honorową pierwszego stopnia łódzkiemu *tow. śpiewaczemu „Harmonia"*.

*

W łódzkiej Filharmonii odbyła się w maju uroczysta *akademia ku czci Karola Szymanowskiego*. Wykonano szereg utworów symfonicznych, fortepianowych, skrzypcowych, oraz pieśni. Wykonawcami byli: E. Umińska, J. Baranowiczówna, G. Bacewiczówna, E. Szumpich, J. Sulikowski, chóry „Moniuszko" i „Echo" oraz orkiestra symfoniczna pod dyrekcją p. Prosnaka. Przemówienie poświęcone twórczości Zmarłego wygłosił J. Sulikowski.

Śląsk

Na posiedzeniu Magistratu m. Katowic uchwalono ufundować nagrodę muzyczną w wysokości 3.000 zł. za propagowanie i krzewienie w ciągu ubiegłego 15-lecia pieśni polskiej, a zwłaszcza śląskiej. Nagroda została ufundowana z okazji 15-lecia przyłączenia Śląska do Polski.

Toruń

W dniu 16 maja r. b. odbyła się w Toruniu *uroczysta akademia ku czci Karola Szymanowskiego.* W akademii wzięły udział połączone orkiestry symfoniczne Pomorskiego Tow. Muzycznego i 63 p. p. pod dyrekcją Lucjana Guttrego, Eugenia Umińska i Jerzy Stefan (skrzypce), Zofia Drexler Pasławska (śpiew), i Irena Kurpisz-Stefanowa (fortepian). Słowo wstępne wygłosił dyr. Piotr Perkowski.

Warszawa

Dnia 18 kwietnia r. b. odbyło się walne zebranie *Polskiego Towarzystwa Muzyki Współczesnej*, na którym wybrano zarząd T-wa w składzie następującym: prezes — prof. Zbigniew Drzewiecki, wiceprezesi Bolesław Woytowicz i dr. Konstanty Régamey, sekretarz — Barbara Podoska, skarbnik — Marian Neuteich, członkowie zarządu Michał Kondracki i Roman Palester.

Do komisji rewizyjnej T-wa wybrano Kazimierza Sikorskiego, Artura Taubego i Ryszarda Wernera.

Wreszcie do komisji kwalifikacyjnej, która ocenia utwory nadsyłane z Polski na Międzynarodowy Festival muzyki współczesnej weszli S. Barbag, Z. Drzewiecki, G. Fitelberg, J. Lefeld, K. Regamey, K. Sikorski, S. Śledziński.

*

13 maja w sali im. Melcera w Konserwatorium odbył się odczyt docentki Bronisławy Keuprulian p. t. *„O muzyce bez melodii"*.

*

Na tegorocznym popisie Konserwatorium Warszawskiego w sali Filharmonii wykonano trzy utwory absolwentów klas kompozycji a mianowicie: *Fugę na orkiestrę Witolda Lutosławskiego* (klasa prof. W. Maliszewskiego), *Uwerturę na orkiestrę Stefana Kisielewskiego* (klasa prof. K. Sikorskiego) i *Koncert na fortepian z orkiestrą Zbigniewa Turskiego* (klasa prof. P. Rytla) Dyrygował *Walerian Bierdiajew.*

*

Młody kompozytor *Witold Lutosławski* wystąpił w dniu 8 czerwca przed mikrofonem Polskiego Radia, jako wykonawca własnej sonaty fortepianowej.

*

Instytut Fryderyka Chopina rozpoczął wydawanie *własnego czasopisma p. t. „Chopin"*, które poświęcone będzie wszelkim zagadnieniom w zakresie chopinoznawstwa. Pierwszy numer czasopisma zawiera artykuły, specjalnie uwzględniające dzieciństwo Chopina i Żelazową Wolę. Redakcja mieści się w Warszawie plac Dąbrowskiego 2/4 tel. 204-46.

*

Z inicjatywy stowarzyszenia *„Szklane domy"* w Osiedlu na Żoliborzu odbył się w tym roku szereg koncertów kameralnych z udziałem wybitnych artystów warszawskich. Stowarzyszenie posiada własną orkiestrę dętą i chór.

W i l n o

22 maja Polskie Radio nadało II kwartet smyczkowy *T. Szeligowskiego*. W dniu 27 maja rozgłośnia wileńska nadała na całą Polskę suitę symfoniczną „Niebieski Ptak" tegoż kompozytora.

Z a k o p a n e

W dniu 8-go czerwca w lokalu Klubu Zakopiańskiego odbyła się *uroczysta akademia* ku czci tak bardzo z Zakopanem związanego *Karola Szymanowskiego.* Referat o twórczości Zmarłego wygłosił prof. Zdzisław Jachimecki, po czym wspomnienia o twórcy „Harnasiów" wygłosili najbliżsi jego na terenie Zakopanego przyjaciele: dr. Karol Morawski, Helena Rojówna, Tadeusz Malicki i Rafał Malczewski.

P o l s k a m u z y k a i p o l s c y w y k o n a w c y z a g r a n i c ą

14 kwietnia odbył się w Wiedniu recital młodej pianistki warszawskiej *Janiny Rybczyńskiej;* program recitalu zawierał m. in. utwory *Szymanowskiego* i „Tryptyk" *Maciejewskiego.*

*

Zamieszkały stale w Jugosławii kompozytor polski *Ludomir Rogowski* napisał *„Symfonię radosną"*, opartą na t. zw. gamie „słowiańskiej" (c. d, e, fis, g, a, b, c).

*

Na międzynarodowym święcie muzycznym w Dreźnie wykonano kwartet

smyczkowy d-moll *Ludomira Różyckiego.*

*

Na międzynarodowym kongresie muzycznym, który odbył się w maju we Florencji Polskę reprezentował delegat ministerstwa W. R. i O. P. *dr. Stefan Lidzki-Śledziński.*

*

Pianistka polska *Halina Sembratówna* wystąpiła w Paryżu z własnym recitalem. Poprzednio występowała ona w Berlinie.

*

Pamięć *Szymanowskiego* została uczczona na *Międzynarodowym Festivalu muzyki współczesnej* w Paryżu przez wykonanie na początku festivalu IV-ej symfonii („Symfonia concertante"). Wykonawcami byli Zbigniew Drzewiecki i Grzegorz Fitelberg.

Poza tym z utworów polskich wykonany został II-gi koncert skrzypcowy Jerzego Fitelberga.

*

Śmierć *Karola Szymanowskiego* odbiła się szerokim echem w prasie zagranicznej. Wspomnienia i artykuły o zmarłym kompozytorze ogłosiły m. in. następujące pisma: „Gringoire", „Beaux Arts", „La Revue Musicale" (Paryż) „Tempo", „Lidove Noviny" (Praga), „Deutsche Allgemeine Zeitung" (Berlin), „Frankfurter Zeitung", „Nev York Herald Tribune", „La Nation" (Argentyna) etc.

*

Dnia 14-go czerwca rozpoczął się w Paryżu XII międzynarodowy kongres *konfederacji autorów i kompozytorów.* Muzykę polską na tym kongresie reprezentują A. Wieniawski i B. Woytowicz.

*

Dni 10 maja odbył się w Berlinie koncert młodych muzyków polskich, absolwentów Konserwatorium Warszawskiego. W koncercie wzięli udział: pianista Witold Małcużyński (Koncert f-moll Chopina), kompozytor i dyrygent Tomasz Kiesewetter, który dyrygował m. in. swoją „Uwerturą do opery komicznej", dyrygent Kazimierz Hardulak (I-a symfonia Beethovena), bas Michał Bułat-Mironowicz (aria z „Don Juana") oraz orkiestra berlińskiej Akademii Muzycznej, która akompaniowała solistom pod dyr. Tomasza Kiesewettera.

AUSTRIA

Z okazji 125-ej rocznicy istnienia *Towarzystwa przyjaciół muzyki* w Wiedniu, otwarta została wystawa, na której m. in. figurują cenne pamiątki bethovenowskie. Beethoven w r. 1826 (na rok przed śmiercią) mianowany został *członkiem honorowym* Towarzystwa. M. in. na wystawie znajduje się medal z wybitym napisem „Donné par le Roy a Monsieur Beethoven". Medal ten otrzymał Beethoven od króla francuskiego za przysłaną partyturę „Missa solemnis".

*

Stanowisko *naczelnego dyrygenta opery wiedeńskiej* nie zostało po dymisji Weingartnera definitywnie obsadzone. Tymczasowo dyrekcja opery zaangażowała na występy gościnne szereg wybitnych kapelmistrzów z Furtwänglerem, Bruno Walterem i Knappertsbuschem na czele.

*

Ostatnio opublikowana została statystyka, obrazująca stan posiadania i rozwój *muzeów i bibliotek austriackich;* przedstawia się ona imponująco. Dział muzyczny np. Biblioteki Narodowej w Wiedniu posiadał w końcu roku 1936 — 28000 manuskryptów (w roku 1930 — 7000), 39000 druków muzycznych (12000) i 14000 książek o muzyce (2500). „Fundacja Hoboken", która gromadzi fotografie manuskryptów nutowych posiada obecnie 28000 reprodukcyj.

*

Rząd austriacki mianował specjalną komisję, mającą za zadanie zbadać, o ile słuszny jest zarzut stawiany często przez śpiewaków zagranicznych, iż strój orkiestr wiedeńskich jest *za wysoki.* Podobno rzeczywiście od czasów słynnego dyrygenta Schalka w operze wiedeńskiej przyjął się pogląd, że instrumenty nieco podwyższone brzmią w orkiestrze znacznie lepiej.

CZECHOSŁOWACJA

Kompozytor I. Krejczi napisał *trio na kontrabas, klarnet i fortepian.* Zespół taki nigdy jeszcze nie był użyty do tria.

FRANCJA

Z okazji otwarcia wystawy paryskiej Bouffes Parisiennes wystawiło operetkę p. t. *„Trzy walce"*, której akt pierwszy odbywa się w Paryżu podczas wystawy powszechnej 1867 r., akt drugi — podczas takiejże wystawy w r. 1900, akt 3-ci — w maju 1937 r. Libretto napisali L. Marchand i A. Willemetz. Muzykę z walców Johanna Straussa ułożył i własną dopełnił — *Oskar Strauss.*

*

W maju w paryskiej Opera Comique odbyło się *962-e przedstawienie* słynnej opery *„Cavalleria Rusticana".*

*

Stowarzyszenie kompozytorów francuskich (La Société des Compositeurs de Musique) rozpisało na r. 1937 *trzy konkursy kompozytorskie,* dostępne jedynie dla kompozytorów francuskich. Są to: 1) *„Prix Fernand Halphen"* w sumie 3.000 fr. (utwór symfoniczny o 1-ej lub kilku częściach, czas trwania minimum 12 minut); 2) *„Prix Ambroise Thomas"* w sumie 1500 fr. (utwór na orkiestrę kameralną z fortepianem, czas trwania najwyżej 15 minut); 3) *„Prix Camille Saint-Saens"* w sumie 1000 franków (motet na chór mieszany a capella).

*

Znany krytyk muzyczny *Robert Bernard* wygłosił *odczyt* na temat treści poetyckiej w muzyce francuskiej. Odczyt ilustrowany był utworami Debussy'ego, Faurégo, Ravela, Satie'go, Poulenc'a i Schmitta wykonanymi na 4 ręce przez pp. Crozet i d'Arquennes.

*

Stowarzyszenie muzyki ludowej („La Féderation Musicale Populaire) zorganizowało *drugi kongres muzyki francuskiej w Paryżu* (15 — 17 maja). W kongresie wzięli udział m. in. następujący muzycy francuscy: Auric, Cantrelle, Casadessus, Delage, Dellanoy, Désormière, Gaillard, Ibert Ilaerée, Jaubert, Joliet, Koechlin, Honegger, Lazarus, Milhaud, Roussel, Radiguer etc.

*

W ramach wystawy paryskiej *„Société d'Education Musicale"* organizuje *międzynarodowy kongres poświęco-*

ny sprawom muzyki i koncertów dla dzieci i młodzieży. Przewodnictwo kon= gresu objął Roger Ducasse, generalny inspektor nauki śpiewu w szkołach Pa= ryża. Do prezydium kongresu weszli poza tym Olga Samaroff Stokowska, Ernst Schelling, M. Walter, Damrosch (Nowy Jork), Robert Mayer (Lon= dyn), Natalia Sac (Moskwa), Margit Varro (Budapeszt), Francisko Curt Lange (Montevideo) Manuel Borgu= nyo (Hiszpania), Leo Kestenberg (Praga).

*

W podziemiach kościoła św. Eusta= chego w Paryżu prowadzone są obec= nie poszukiwania i badania, mające na celu odnalezienie *szczątków Rameau,* który w tym kościele został pocho= wany.

*

W Paryżu zmarł w wieku lat 77 *Lo= uis Bierne,* długoletni organista kate= dry Notre Dame i autor szeregu u= tworów organowych.

GRECJA

W Atenach w sali Odeonu odbył się *koncert symfoniczny,* poświęcony twór= czości wybitnego współczesnego kom= pozytora greckiego *P. Petridesa. Wy=* konano następujące utwory: tryptyk symfoniczny „Preludium, aria i fuga", koncert fortepianowy, „Suitę joń= ską" oraz I=ą symfonię. Dyrygował M. Economides, jako pianista wystąpił sam kompozytor.

ITALIA

Mediolan zaprowadza u siebie *operę pod gołym niebem;* przedstawienia od= bywać się będą w parku miejskim i będzie ich w bieżącym sezonie letnim 34.

*

Słynny śpiewak operowy *Tita Schipa* wydał w Rzymie swoje wspomnienia z blisko 30=o letniej kariery śpiewa= czej. Książka ta zawiera mnóstwo a= negdot o kompozytorach i śpiewa= kach.

*

Artur Toscanini dyrygował w Pary= żu dwoma przedstawieniami *„Pelleasa i Melisandy"*, po czym wyjechał *do Londynu,* gdzie poprowadzi szereg koncertów.

*

Francesco Malipiero ukończył operę *„Antoniusz i Kleopatra"*.

*

„Maggio fiorentino musicale" (Flo= rencki maj muzyczny) rozpoczęto już 27=go kwietnia operą *Verdiego „Luisa Miller"*, której libretto osnute jest na dramacie Schillera „Intryga i miłość". Premiera odbyła się w obecności króla włoskiego. W dalszym ciągu festivalu z ciekawszych wykonań zanotować należy przedstawienie *„Pelleasa i Me= lisandy"* dane przez zespół paryskiej Opera Comique, operę *„Il deserto ten= tato" Caselli,* oraz oratoria *„Oedipus Rex" Strawińskiego* i *„La Passione" Malipiero"*.

*

Pod protektoratem rządu włoskiego stworzono w Aleksandrii *eksperymen= talną scenę operową,* której celem bę- dzie ułatwianie młodym śpiewakom pierwszych kroków i umożliwienie im publicznych debiutów. Scena ta za= inaugurowała swą działalność operą *„Rigoletto"*.

*

Celem wyszukania młodych talen= tów śpiewaczych miasto Florencja zor- ganizowało *konkurs śpiewu,* do które= go zgłosiło się 39 adeptek i adeptów

sztuki śpiewaczej, pochodzących przeważnie z Włoch południowych. Jednak tylko 9 osób zakwalifikowane zostało przez jury do konkursu publicznego na scenie teatru miejskiego, zaś żadna z nich nie wykazała wybitniejszych walorów głosowych. W szczególności nie znalazł się wśród uczestników konkursu *ani jeden tenor*, który to głos stanie się niedługo w Italii... rzadkością.

*

W sezonie 1935 — 36 stworzono we Włoszech *43 nowe opery*. Imponująca liczba!

NIEMCY

Słynna opera *Smetany „Sprzedana narzeczona“* obeszła w tym roku wszystkie trzy sceny operowe w Berlinie.

*

„Lipsk jako miasto muzyczne“ będzie hasłem wielkiej wystawy, która odbędzie się w Lipsku w r. 1938.

*

Firma *Telefunken* realizuje obecnie projekt francuskiego krytyka muzycznego *Emila Vuillermoza* polegający na tym, że nagrywa się na płytę np. kwartet smyczkowy *bez partii 1-ych skrzypiec*, którą pozostawia się do wykonania „żywego“ amatorowi muzyki kameralnej, nie mogącemu jej uprawiać z powodu braku odpowiednich partnerów. W ten sposób można będzie samemu wykonywać utwory kameralne. Nagrano już tą metodą szereg najcelniejszych utworów kameralnych Bacha, Haendla, Mozarta, Haydna, Beethovena i Schuberta. W niektórych z nich pozostawiono do wykonania partię fortepianową.

*

W archiwum w miejscowości Schönborn w Bawarii znaleziono *manuskrypt nieznanej opery Bernarda Pasquini'ego „Il Lisimaco“*. Opera ta powstała w r. 1681 w Rzymie na prośbę królowej Krystyny Sabaudzkiej. Libretto jej odnaleziono w bibliotece konserwatorium w Brukseli, natomiast autor i muzyka pozostawały nieznane do dzisiaj.

*

Filharmonicy berlińscy pod Furtwänglerem wyjechali na *wielkie turnee koncertowe* po Europie. Pierwszy koncert odbył się w sali Wielkiej Opery paryskiej. Program zawierał Symfonię D-dur Haydna, Koncert brandenburski Bacha, Bachanalię z „Tannhäusera“ Wagnera oraz „La Valse“ Ravela. Rozentuzjazmowana publiczność zmusiła Berlińczyków do odegrania nad program jeszcze jednego utworu, którym był wstęp do „Śpiewaków norymberskich“ Wagnera.

*

Opera w Berlinie wystawiła *„Legendę o niewidzialnym mieście Kiteż“* Rimskiego-Korsakowa.

*

Nowa opera Wolfa Ferrari'ego *„Il campiello“* osiągnęła w Berlinie wielki sukces.

*

W ramach międzynarodowego święta muzycznego w Dreźnie wykonano m. in. kilka utworów *kompozytorów słowiańskich* mianowicie: Koncert na fortepian z orkiestrą Jugosłowianina *Bożydara Kunca*, Rapsodię bułgarską „Bardar“ *Pantscho Wladigeroffa* i Sonatę na skrzypce i fortepian Czecha *Bolesłava Bomacka*.

*

W październiku r. b. odbędzie się w Hamburgu festival poświęcony twórczości *Brahmsa*, z okazji *40 letniej rocznicy jego śmierci*. Dyrygować będą Furtwängler i Jochum.

STANY ZJEDNOCZONE

Metropolitan Opera w Nowym Jorku wystawiła *nowy balet Strawińskiego* p. t. „*Gra w karty*", osnuty na zasadach gry w pokera.

*

Jedna z wielkich wytwórni filmowych w Hollywood zawarła kontrakt z Arturem Toscaninim. Toscanini dyrygować ma ilustracją do wielkiego filmu muzycznego, w którym wezmą również udział skrzypkowie *Yehudi Menuhin i Fritz Kreisler*.

SZWAJCARIA

W dniu 12 maja w katedrze św. Piotra w Genewie odbyło się uroczyste nabożeństwo z okazji 50-tej rocznicy mianowania *Otto Barblana* organistą tego kościoła. Zasłużony ten muzyk był ponadto długoletnim prezesem Towarzystwa krzewienia śpiewu kościelnego („Société de chant sacré"), którą to godność piastuje do dnia dzisiejszego.

*

Szwajcarski związek muzyków-pedagogów obchodził w Lucernie *45-tą rocznicę* swego założenia. Związek liczy obecnie na terenie samej Szwajcarii niemieckiej 1200 członków, prezesem jego jest Emil Braun.

*

Teatr miejski w Zurychu wystąpił z dawno zapowiadaną premierą ostatniej opery *Albana Berga „Lulu"*. Inscenizował przedstawienie Karl Schmid-Bloss, dyrygował Robert F. Denzler.

*

Długotrwały *konflikt pomiędzy radiem szwajcarskim a właścicielami wytwórni płyt gramofonowych* zakończył się ugodą; definitywnie ustalono warunki, na których odbywać się mają w radio audycje z płyt.

WĘGRY

Węgierski narodowy związek towarzystw śpiewaczych organizuje z okazji 70-o letniej rocznicy swego założenia wielkie międzynarodowe *święto śpiewacze*, które odbędzie się w Budapeszcie od 5-go do 8-go września 1937 r.

*

Wobec zainteresowania, jakie wzbudziła podana przez nas w poprzednim numerze wiadomość o kursie dyrygowania prowadzonym przez *Hermanna Scherchena w Budapeszcie* donosimy, że kurs ten trwać będzie od 1-go lipca do 31 sierpnia r. b. ze współudziałem budapeszteńskiej orkiestry symfonicznej. Przedmiotem studiów będzie 9 symfonii Beethovena, 3 symfonie Haydna i 3 symfonie Mozarta. Zapisy zgłaszać należy pod adresem: *H. Scherchen, Szwajcaria, Winterthour — Musikkollegium.*

*

W Budapeszcie podjęto przygotowania do obchodu rocznicy *500 lecia muzyki cygańskiej;* 500 lat upłynęło od chwili, kiedy cyganie przybywszy ze Wschodu osiedlili się na Węgrzech. W programie obchodu przewidziany jest wielki konkurs orkiestr cygańskich.

Z. S. R. R.

Po warszawskim konkursie chopinowskim sowieccy uczestnicy konkursu Zak, Tamarkina, Goldfarb i Emalianowa otrzymali od rządu sowieckiego *honorową odznakę muzyczną*. Ponadto odznaczeni zostali orderem „*Czerwonego Sztandaru*" następujący muzycy: dyrektor konserwatorium w Moskwie Neuhaus, dyrektor konserwatorium w Kijowie Lufer oraz profesorowie klas fortepianu w tych uczelniach Goldenweiser, Fernberg i Igumnow.

*

Z powodu sukcesu, jaki odniosła wznowiona w Moskwie opera Glinki „*Rusałka*", znany, oficjalnie popierany kompozytor sowiecki *Dzierżyński* (autor opery „Cichy Don") proponuje wznowienie słynnej opery Glinki „*Życie za cara*", oczywiście po odpowiedniej korekturze tekstu i po zmianie tytułu.

*

Sergiusz Prokofiew pisze operę „*Borys Godunow*" do libretta osnutego na tekście Puszkina (podobnie jak opera Mussorgskiego).

*

W Leningradzie zmarł w wieku 55 lat *Michał Klimof*, profesor konserwatorium, swego czasu dyrektor słynnego chóru na dworze carskim.

*

Projektowany na wrzesień *V-ty festival teatralny Z. S. R. R.* przybierze w tym roku specjalnie uroczystą formę, gdyż połączony zostanie z obchodem dwudziestej rocznicy rewolucji rosyjskiej. Przewidziane są cykle przedstawień od 1-go do 10 września w Moskwie, Leningradzie, Charkowie i Kijowie. Z imprez muzycznych zapowiadane są m. in. następujące: w Moskwie jeden balet Czajkowskiego, „Rusłan i Ludmiła" Glinki i nowa opera Dzierżyńskiego; w Leningradzie nowa opera A. Tchichko „Pancernik Patiomkin", jedna z oper Rimskiego-Korsakowa i balet „Rewolucjoniści" B. Assafiewa.

ARTYKUŁY MUZYCZNE W CZASOPISMACH BIEŻĄCYCH *)

Biegański Mieczysław: „Podobieństwa i różnice w twórczości Chopina i Szymanowskiego". *Kurier Literacko-Naukowy* Nr. 16 dodatek do „I. K. C." z dn. 12. IV. 37.

Bajkowski Jan: „Od preludiów do „Litanii". *Kurier Poznański* Nr. 157 z dn. 8. IV. 37.

Chybiński Adolf: „Muzyka i tańce ludowe hiszpańskie w dawnej Polsce". *Kurier Literacko-Naukowy.* Nr. 3 (dodatek do „*I. K. C.*" z dnia 11.I.37).

*) Z powodu braku miejsca nie jesteśmy w stanie zamieszczać w tym dziale *wszystkich* artykułów muzycznych, ograniczając się jedynie do przytoczenia ich części.

Chybiński Adolf: „O odrodzeniu muzyki staropolskiej". *Polska Zbrojna* z dn. 27.I. 37. Nr. 27.

Chybiński Adolf „Karol Szymanowski (1883 — 1937)". *Dziennik Lwowski* Nr. 89 z dn. 1. IV. 37.

Domański Kazimierz: „Jak kucharz został... twórcą narodowej opery? *Kurier Literacko-Naukowy* Nr. 22 z dn. 24. V. 37 r.

Drzewiecki Zbigniew: „Chopin a jego odtwórcy". *Kurier Warszawski.*

Fellenius K. G.: „Fryderyk Szopen a Szwedzi". *Kurier Literacko-Naukowy.* Nr. 52 (dodatek do „*I. K. C.*" z dn. 25.XII. 36).

F. J. „Kiedy sprowadzimy prochy Chopina?". *Dziennik Poranny* z dn. 23. V. 37 r.

Hordyński Władysław: „Autograf Józefa Haydna w bibliotece XX. Czartoryskich w Krakowie, *Polska Zachodnia* z dn. 14. II. 37.

Horzyca Wilam: „U drogowskazu". *Pion* z dn. 29. IV. 37. Nr. 17.

Hulewicz Witold: „Chopin idzie w lud". *Kurier Poranny.* Nr. 64 z dn. 5. III. 37.

Jachimecki Zdzisław: „Kołysanka Chopina". *Kurier Literacko-Naukowy*" Nr. 17. Dodatek do Nr. 107 „I. K. C.".

Jachimecki Zdzisław: „Dzisiejsze Niemcy". *I. K. C.* z dn. 11. IV. 37. Nr. 99.

Kamieński Łucjan: „Maj i muzyka w Dreźnie"; *Kurier Poznański* Nr. 242 2. VI. 37.

J. Konrad: „Na marginesie konkursu chopinowskiego", *Marchołt* R. III Nr. 3.

Kochański Wacław: „Międzynarodowy konkurs skrzypków w Brukseli". *Kurier Warszawski.*

Kondracki Michał: „Artysta-pedagog (Herman Scherchen)". *Pion* Nr. 4 z dn. 28.I. 37.

Kondracki Michał: „Muzyka współczesna na estradzie i przed mikrofonem". *Pion* Nr. 5 z dn. 4.II. 37.

Kondracki Michał: „Karol Szymanowski". *Pion* Nr. 13 z dn. 1. IV. 37.

Kondracki Michał: „Po konkursie chopinowskim". *Pion* z dn. 18.III. 37.

Korab Jerzy: „Roman Statkowski" *Kultura* Nr. 4 z dn. 24.I. 37.

Korab Jerzy: „Muzyka w Poznaniu". *Kultura.* Nr. 5, 6, 8, 9.

L. H.: „Fritz Kreisler o sobie". *Gazeta Polska* Nr. 20 z dn. 20.I. 37.

Lissa Zofia: „O słuchaniu i rozumieniu utworów muzycznych". *Wiedza i Życie* Nr. 6. (Rok 1937).

Łobaczewska Stefania: „Wieczory, o których się nie prędko zapomni". *Kurier Poranny.* Nr. 36 z dn. 5.II. 37.

Łobaczewska Stefania: „Prawda i mit o początkach muzyki europejskiej". *Kurier Literacko-Naukowy.* Nr. 7. (dodatek do „*I.K.C.*" z dnia 8.II. 37.

Łapszin Iwan: „Chopin w muzyce rosyjskiej". *Przegląd Współczesny.* R. XVI. Nr. 1.

Maklakiewicz Jan: „Sport, muzyka i śpiew". *Kurier Poranny.* Nr. 68 z dn. 9. III. 37.

Melcer Wanda: Konkurs chopinowski. Koncert pod ciśnieniem stu at- mosfer". *Kurier Poranny* z dn. 14. III. 37.

Melcer Wanda: „Film o Ignacym Paderewskim". *Kurier Poranny* z dnia 23. III. 37.

Maszyński-Krzewiński Julian: „Wspomnienia z dziejów „Lutni". *Gazeta Polska* z dn. 15. V. 37.

Młodziejowski Jerzy: „Karłowicz na tatrzańskim szlaku". *Kultura*. Nr. 7 z dn. 14. II.37.

Mł. J. „Szymanowski a Poznań". *Kurier Poznański* Nr. 155 z dn. 7. IV. 37.
Poznański Nr. 147 z dn. 2. IV. 37.

Morawski Józef: „Jak francuski lutnista po Polsce wojażował"... *Kurier Poznański*. Nr. 3 z dn. 3.I. 37.

Morcinek Gustaw: „Tańce Śląskie". *Gazeta Polska* z dn. 20. V. 37 r.

Noskowski Witold: „Święty Graal — co to takiego?". *Kurier Poznański*". Nr. 101 z dn. 4. III. 37.

Nowaczyński Adolf: „Ariel i Calibany". *Prosto z Mostu*. Nr. 53—54.

Opieński Henryk: „Smutne dni nad Lemanem". *Kurier Poznański* Nr. 157 z dn. 8. IV. 37.

Osmólska Bożena: „Jakie pląsy i tany były znane w dawnej Polsce"? *Kurier Poznański*. Nr. 63 z dn. 10.II.37.

Piotrowski M.: „Potrzeby muzyczne Krakowa". *Czas*. Nr. 28 z dn.
Prosto z Mostu Nr. 17 (125) z dn. 11. IV. 37. poświęcony Karolowi Szymanowskiemu.

Régamey Konstanty: „Michał Kondracki". *Wieczór Warszawski* z dn. 2. V. 37.

Reiss Józef: „Materiały do biografii Józefa Elsnera". *Zaranie Śląskie*. Katowice, 1936. Zeszyt 4, str. 254—261.

Reiss Józef: „Paradoksalność opery". *Kurier Literacko-Naukowy*" Nr. 19. Dodatek do „I. K. C." z dn. 3. V. 37.

Rytel Piotr: „Życie muzyczne stolicy". *Kultura*. Nr. 5, 6. 8.

Schoen F.: „Nowoczesne płyty dźwiękowe". *Antena*. R. IV. Nr. 1 z dn. 3.I. 37.

Sygietyński Tadeusz: „Dziedzictwo po Karolu Szymanowskim". *Tygodnik Ilustrowany* Nr. 15.

Sukertowa Biedrawina Emilia: „Pieśni ludowe Mazurów Pruskich". *Kurier Warszawski* z dn. 12. III. 37 r.

Stadler Alfred: „Jubileusz organizatora polskiego ruchu śpiewaczego Rajmunda Pragłowskiego". *Dziennik Polski*. (Lwów) z dn. 23.I.37.

Szczepańska Maria: „Bela Bartok". Dodatek do *Dziennika Polskiego*. Nr. 346 z dn. 13.XII.36.

Wydawca: TOWARZYSTWO WYDAWNICZE MUZYKI POLSKIEJ
Redaktor odpowiedzialny: BRONISŁAW RUTKOWSKI

Drukarnia Współczesna, Sp. z o. o., Warszawa, Szpitalna 10.

ТИW
МР